رواية السيرة الذاتية

جدلية الأنا والذات في ثلاثية سمير عبد الباقي

ولا هم يحزنون

زمن الزنازين

موال الصبا في المشيب

سمير عبد الباقي

د/ أشرف حسن عبد الرحمن

رواية السيرة الذاتية

جدلية الأنا والذات

فى ثلاثية سمير عبد الباقى

ولا هم يحزنون

زمن الزنازين

موال الصبا فى المشيب

د. أشرف حسن عبد الرحمن

لا تعتبروني ميتاً، لأن الصحف ستعلن رحيلي.

سأحاول أن أبدو أكثر تواضعاً مما أنا عليه الآن .

وسيكون هذا ضرورياً,

إننى أعتمد عليك أنت، أيها القارىء،

أنت الذي ستقرؤني يوماً ما،

لا تتركني وحيداً مع الأموات،

كجندي على الجبهة لم يعد يتسلم رسائل.

اخترني من بينهم،

اخترني بسبب قلقي الكبير ورغبتي الشديدة.

وعندها، كلمني،

أرجوك،

فأنا أعتمد على ذلك

هنرى ميشو

ثلاثية البحث عن الذات

هذا الكتاب

سمير عبد الباقى شاعر العامية المصرية المسرحى وكاتب أدب الطفل ، ذلك المغرد دوماً خارج السرب، الصوت الصارخ فى البرية ، والولد الشقى الذى تجاوز السبعين...

عرفت سمير عبد الباقى عن طريق مجلته الشعرية الساخرة "شمروخ" وعندما قابلت الرجل فى مواقف عديدة أولها صدامه مع المحافظ ووزير الثقافة واعتراضه علنا فى أحد المؤتمرات على استيلاء الحزب الوطنى على مكتبة المنصورة وجعلها مقرا له. الموقف الثانى كان إبان انتفاضة الأقصى وهو يصرخ فى الشعراء الذين كانوا يتزاحمون لإلقاء القصائد العاطفية قائلا إن موقفهم لايليق بل يثير الخجل أمام موقف أطفال المنصورة الذين خرجوا فى مظاهرات عارمة رغم أنف النظام وصمته المخزى المهين. لقد راهن سمير عبد الباقى على هؤلاء العصافير الذين خرجوا بعد ذلك وصنعوا ثورة يناير. أما فى اتحاد الكتاب فكان الرجل يقف مدافعا فى عناد عن حقوق الكتاب طالبا مناقشة الميزانية بأدق التفاصيل.

ومع أننى لست واحدا تلاميذه إلا إننى واحد من كتيبة كبيرة وقائمة طويلة من محبيه، ومن منا لم يعجب بشمروخ، وفى كل ندوة أو مؤتمر يجمعنا يتضح لى جانب آخر إبداعى أو إنسانى من ذلك الرجل ، ولكن تأخرت معرفتى به كروائى، وحين حصلت من الصديق الشاعر "سمير الأمير" على نسخة من روايته "زمن الزنازين" كنت أكتب وقتها مجموعة من المقالات النقدية بجريدة "البروجريه ايجيبسيان" فخصصت مقالاً عن تلك الرواية التى أبهرتنى. وفى إحدى الندوات شرفت بمناقشة "الزنازين" فأهدانى الرجل مجموعة من أعماله، كان أهم مالفت نظرى وقتها كتاباته للطفل، فقد أسهم الرجل فى مسيرة الكتابة العربية للطفل، وفى مجموعة "عالم من الخيال الجميل" استوقفتنى رواياته للطفل وكذلك قصصه القصيرة ذات الحس الفكاهى الراقى والطابع المصرى الأصيل، فضلاً عن تلك اللغة المتفردة؛ جملة سردية رائقة ذات حس بصرى عالٍ. وكنت عازماً بصفتى رئيس لجنة البحوث بأحد مؤتمرات أدب الطفل أن أكتب عن الرجل، لكن مامنعنى هو ذلك الزخم الذى يميز إنتاجه فقد كتب تسع روايات للطفل، وخشيت ألا أنصف الرجل وأعطيه قدره الذى يستحق .

إلا أننى عندما قرأت رائعته "ولاهم يحزنون" وكذلك روايته الصغيرة "هكذا تكلمت الأحجار" اكتشفت أننى أمام روائى مدهش، لم ينل عمله قدره أو مكانته التى يستحقها، فبكل أسف غطت شهرة الشاعر على الروائى، وعندما شرعت فى الكتابة عنها، فوجئت بعمله "موال الصبا فى المشيب" لتكتمل ثلاثية السيرة الذاتية لسمير عبد الباقى . ونظرا للظروف التى تمزق صدر الوطن، أشفقت على رواية بهذه الأهمية وبهذا الحجم من التجاهل النقدى، فقد ولد العمل فى لحظة تاريخية استثنائية، وخفت أن تظلم كما ظلمت أختاها، لانشغال القارىء عن الأدب بالسياسة، والحق أن تعامل سمير عبد الباقى مع فن الرواية ليس مجرد محاولات تأتى على استحياء وسط مسيرته الشعرية، بل هناك إلحاح ودأب من الكاتب على أن يسجل اسمه فى مسيرة السرد المصرى، إن سمير عبد الباقى حكاء ماهر ومطبوع لا تمل من حكاياته، والتفاصيل الحميمة التى يذكرها تزيد من متعة القارئ، لكن

كما أسلفت، رواية بهذا الحجم فى هذا الظرف السياسى والتاريخى قد يظلمها وقد يحجم عنها القارىء، فاتخذت قرارى بالكتابة.

بيد أن السبب الحقيقى للكتابة هو أن ثلاثيته قد استفزتنى. أنا لا أعتبر نفسى ناقدا أكاديميا محترفا، بل قاص وروائى، والحق أقول لكم، لقد كتبت رواية أسميتها "رائحة البيوت" صدرت منذ سنوات وسنوات وواجهتنى أو صفعتنى نفس الأسئلة. هل هى سيرتى الذاتية التى لم أفعل سوى اجترار أحداثها؟ أم أنها رواية ،لابد لى فيها من احترام قواعد وأصول السرد؟ وبهذا يصبح العمل شهادة بخط يدى على كذبى وافترائى على تاريخ عام وخاص، ووجدت كتابات سمير عبد الباقى تتبنى ، لا أقول نفس المنهج بل نفس الرؤية. فالرجل لا يبحث عن إثبات بطولات مزعومة بل عما هو أهم وأعمق.

كتبت روايتى تلك وأنا فى الثلاثين، كنت أرى عالماً يتقلص ويتغير من حولى حتى فقد الكثير من ملامحه، كانت الكتابة محاولة لتثبيت تلك اللحظات وتوثيقها، فكما يقول سمير عبد الباقى ليس لنا أن نثق كثيراً فى الذاكرة. أذكر أننى بدأت الكتابة معتقدا أن كتابتى هى محاولة لتغيير العالم، لكننى بعد تقدم العمر اكتفيت بمحاولة فهم العالم أثناء الكتابة، وأخيرا حين رزقنى الله ابناً، كتبت محاولا التصالح مع ذلك العالم الذى سأستودعه ولدى. أعرف أننى سأرحل يوماً ما، ولن أكون موجوداً لأزعجه بحكاية قديمة مكررة، فتركت له تلك السطور، ربما خانتنى الذاكرة أنا أيضا، لكننى كنت أسجل لحظات بعينها دون أن أدرى أو أسأل نفسى لماذا تحدثت عنها، هى بالذات وأغفلت أخرى، وما فائدة الحكى، فالمولد مزدحم، ولا أحد يسمع، إلا أن الدكتور عبد المنعم الباز أجاب فى مقدمة الرواية على هذا السؤال، مؤكداً تلك الوظيفة الجديدة/ القديمة جداً للحكى وهى:

"**البوح ولملمة ما يستحق البقاء من جمال إنساني، يذبل مع الزمن، والتشبث، بما يجب ألا تنساه القلوب. وهل الحكاية – فى الحياة الحقيقية وعلى ألسنة الناس العاديين – غير ذلك ؟**"

نعم بنفس هذا المنطق كنت أبتسم وأشفق على سمير عبد الباقى، وهو يحاول جمع منممات الذاكرة، دون أن يخفى ذلك. إنه يريد أن يعرف قبلنا لماذا صار إلى ما صار إليه. لم يكن قديساً ولا مارقاً بل إنسانا مازال بداخله ذلك الطفل. أعرف مثل كثيرين غيرى أن السرد ليس معناه أن تسكب كلمات على الورق، بل اختيار وقصد ومعاناة فى ذلك الاختيار. أعرف أن السرد صياغة بالأساس ، الجملة ترهققك فتكتبها مرة بعد مرة، ربما لتغير حرفاً واحداً، واو العطف مثلاً، كما تحدث عن ذلك ألبير كامى فى رائعته"الطاعون". أعرف أكثر من غيرى كيف ترى نفسك خائفاً وجلاً فى مواجهة السطور البيضاء، كأنك ستخرج لصيد الحوت فى بحر هائج، ومع ذلك لايثنيك شىء عن قرار الكتابة، ومثل الكابتن "إيهاب" تطارد حوتك يوماً بعد يوم، فيخلف وعده ولا يظهر، وقد يظهر فلا تستطع صيده، ذلك غير الكثير من العقبات، وكأن الله يرفض أن تكتب، فتعطلك المشاكل اليومية الروتينية، وأحيانا تلقى بك تلك الأفكار وذلك الموج إلى الساحل، حيث لاشىء.. لاشىء فى رأسك سوى رمال بيضاء ممتدة، وتسأل نفسك ياإلهى أين ذهبت الأفكار؟

هذا المشترك بينى وبين سمير عبد الباقى ، والمتعة التى منحنى الرجل إياها وهو يفتح أمامى عالمين عالمه هو وعالمى الخاص، هذا غير تمكنه من أدواته، هو الذى فرض على أن أكتب لا عن أعماله للأطفال بل عن رواياته السيرية.

لكننى قررت أن استثنى رواية "هكذا تكلمت الأحجار" محاولته الأولى فى الكتابة الروائية لسببين: أولهما أن سمير عبد الباقى عاد إلى ذلك العالم بالتفصيل ، ولكن بعد أن اكتملت أدواته الفنية، وخاصة علاقته بالسجن والحراس وعلاقته بأبيه لكن دون رمز أو تلميحات أو تهويمات أو إنغلاقات شعرية، بل كتب بعفوية وإنسانية "زمن الزنازين" ذاكراً الأشياء كما – نفترض أنها وقعت– فلا أحد يكتب الأشياء كما وقعت، والغريب أن إنسانية الرجل وحميمية عالمه وصدقه، جعلت النص أكثر شاعرية من سابقه، "هكذا تكلمت الأحجار" مفتتح علاقته بالرواية ، ذلك النص الصغير الرمزي الذى يتأرجح بين الشعر والسرد وكأنه مسرحية شعرية أو أوبريت.

أصداء السيرة الذاتية تتكرر فى أعمال سمير عبد الباقى دائماً، فمثلا فى "كراكيب السندرة" نجد فى تلك المقالات إلحاحاً على ذكر أسماء بعينها، تظل ميت سلسيل وكأنها مركز العالم، ومازال يبحث عن مديحة ذات العيون البرسيمى والنمش الذى يبرقش وجهها. لكن تلك المقالات لم تكن من وجهة نظرى سوى إرهاصات ظلت تطارد الكاتب ولم يتخلص منها إلا عندما أتم "موال الصبا فى المشيب". عالم واحد قلبه ميت سلسيل، مهما بعد عنه الكاتب يعود إليه، لا فى ثلاثيته بل فى كل كتاباته.

ليس هذا إذن كتاباً عن سمير عبد الباقى، ولكنه كتاب عن الخطاب الروائى، وتحديداً رواية السيرة الذاتية لسمير عبد الباقى. نحن فى دراستنا لن تبنى منهج لوسيان جولدمان التى تربط بين الأدب والمجتمع ربطاً لصيقاً وتحاول المزاوجة بين الأبنية الأدبية والاجتماعية، على العكس سنلتزم بالمنهج البنيوى بروح أقرب ماتكون لمنهج جيرار جينيت المعتمد على الهرمونطيقا التفسيرية دون أن نغفل بالطبع المنهج التاريخى بحكم أن السيرة هى تاريخ شخص، هو جزء من جماعة، يدون تاريخها ويشاركهم فيها.

أخيراً.. لا يخفى على القارىء أننى لست من نجوم المؤسسة، ولست أنا الذى سيكتب شهادة ميلاد لسمير عبد الباقى الروائى ويقدمه للجمهور، كذلك لا أبغى شهرة بالكتابة عنه، فالحال الثقافى لن يسمح لا بهذا ولا بذاك، ولكنى أكتب هذا الكتاب شهادة لتاريخ ربما يذكر أننا قد مررنا من هنا، فمازلت سادراً فى إيمانى أن الكلمات أبداً لن تموت. وسمير عبد الباقى يستحق نقاداً لاناقداً للحديث عن إبداعه الروائى، وأتمنى ألا تشارك كلماتى فى غبن الرجل، بل أن يعود القارئ للعمل الأصلى، وأنا واثق أنه سيجد متعة حقيقية وسيعرف تاريخاً مسكوتا عنه من صفحات هذا الوطن.

د.أشرف حسن عبد الرحمن

الفصل الأول

رواية السيرة الذاتية:

مابين التأريخ والفن

إشكالية التصنيف:

ربما ينبغى علينا أولا لتوضيح الفارق بين السيرة والرواية أن نبحث فى أصولهما المعجمية؛ كلمة سيرة، مشتقة من المسير، وهو أصل يدل علي مُضيّ وجريان، فالسَّيْر: الذهابُ في الأرض، ليلاً أو نهاراً. يقال: سار، يسير، سيرَاً، وتِسيَارًا، ومسيراً، وسيرةً، وسيرور ، وكل مسير له بداية ونهاية، والسائر عادة لا يقطع الطريق في منتصفه، بل يواصله إلى نهايته. أما كلمة رواية، فهى مشتقة من الفعل(روى)، ويعني حمل الماء ونقله من مكان إلى آخر، والفاعل(راوي، وراوية).

وتعتمد السيرة في تفاصيلها على أجزاء من سيرة شخص ما، أو حوادث وقعت في الماضي يقصها الراوي على الحاضرين، إما للعبرة أو لذكر مناقب شخص أو جماعة من الناس، وهي جزء من التاريخ الشفاهى، والحقيقة أن ما نطلق عليه في المصطلح الشعبي(السيرة) ، كسيرة بني هلال، والزير سالم...، من منظور عربي تراثي يختلف عن السيرة الحديثة، فهذا القص الشعبي، يفتقد غالباً للحبكة الروائية، ولا نجد فيها شخصيات متنامية، ويعتمد فى أحيان كثيرة على ذاكرة الراوي، حيث يصرِّف الأمور كما يشاء.

والمبدع يعتمد عادة على مخزون الذاكرة، حيث يؤكد الكثير من النقاد مثل شارل مورون ومارى بونابرت على الحضور القوى للطفولة في نتاج المبدعين، وهذا مايسميه النقد الحديث (السيرة النفسية) وهي سيرة تختلف في دلالتها عن السيرة الذاتية، فعلاقتها تنحصر في الماضي المنقطع، لا الماضي المتصل، بيد أن الانقطاع لا يعني النسيان، فهو كامن تحت اللاشعور، يندمج في السيرة الكلية، ويعيد ترتيب فصولها عند الحاجة، ويحتفظ لها بما تريد على طول الزمن؛ ومهما تقدم الإنسان في العمر تظل هذه السيرة النفسية ملازمة له، ويجد شيئاً في داخله يعيده إلى سنواته الأولى المحفورة في الذاكرة، بينما قد ينسى أحداثاً لم يمض عليها وقت طويل، فلكل واحد منا مواقف لاتنسى من طفولته.

كل هذه الأحداث تحتفظ بها السيرة النفسية، تظهر في الوقت الذي يثيرها، وتختفي إذا لم يكن لظهورها حاجة، هذا هو أساس السيرة الذاتية؛ فلا يمكن للتحليل النفسي إقصاء الذات، سواء كان سيرة ذاتية، أو إبداعا روائيا، رغم اختلاف شروط ومقومات كل منهما، وفى ذلك يقول أندريه غرين: " هل يمكن عدم إقامة أي علاقة بين الإنسان وإبداعه؟ فمن أي قوى يقتات هذا الإبداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع".[1]

والرواية التقليدية تقترب من السيرة فيما يخص الزمان، فكل منهما سرد منقول حاضر في ذهن الراوي منذ زمن قد يطول وقد يقصر، لكن كتابتها لحظية، تمتد خلال مشروع الكتابة نفسها، وهذا ينطبق على كتابة السيرة من حيث الزمان ولحظات الكتابة السردية الجاهزة؛ بينما تعتمد الرواية الحديثة على القص المصاحب للكتابة(القص السابق للحدث)، وفي هذه الحالة تسبق الكتابة لحظات القص المتوالد عن العبارات والجمل

---

1 **التماس الفني بين السيرة والرواية** سلطان القحطاني ، بحث منشور بالمجلة الثقافية الأثنين 7 ،جمادى الاولى 1429 العدد :247

والمواقف المتداعية بالسرد الفني؛ فيتحول الزمن من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، حسب توظيف الروائي له[2].

وفى الرواية نجد عادة شخصيات متنامية متطورة بجانب البطل المتخيل، إضافة إلى الأحداث المتنامية والمتقاطعة، ويمكن للروائى توظيف المعارف الانسانية والأساطير الشعبية والأحداث التاريخية، داخل النسيج الروائي لنصه. أما السيرة، فيوجد فيها الكاتب، لا باعتباره روائياً، بل يصبح الكاتب هو الراوي والبطل، وهو بطل حقيقي لا متخيل، والشخصيات غير متنامية، والأحداث جاهزة، حيث تروى بطريقة السرد التاريخي، إذن الراوي هو الكاتب، في ذات الوقت ، مع وجود البطل، ولكنه بطل من نوع آخر.

ورغم أن (فن السيرة الذاتية) له جمهور عريض، إلا أنه لم يحصل حتى الآن على مساحته المشروعة، إما بسبب غياب الحرية أو قلة وعى الكتاب والقراء، أو الخوف من قول الحقيقة، لهذا يلجأ كثير من الكتاب لرواية سيرته الذاتية تحت قناع روائى فيسقط على البطل مشاعره، ويجعله يتحرك بحرية دون أن ينال كاتب الرواية أي شعور بالخوف أو الذنب.

وعندما يكتب الروائي سيرتَه الذاتية، فإنه لا يصوِّر الواقع تماماً، وإنَّما يستعير الواقع لينطلق منه إلى الخيال المنشود. ولهذا يسمى هذا النوع من الأدب بـ " التخييل الذاتي". إضافة إلى أن الرواية السيرذاتية تختلف عن الكتابة التاريخية في أسلوبها وفى التقنيات السردية التي تستخدمها[3]. إنها الفنُّ الذي يُوفِّقُ ما بين شغف الإنسان بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال.

نظرة تاريخية:

والجدير بالذكر أن أول من تعامل مع فن السيرة هن النائحات البابليات، إذ كن يجمعن معلومات عن الميت ويصغنها بأسلوب مؤثر، يختلط فيه الشعر بالنثر والغناء بالنحيب! بعد ذلك ظهر المنشدون، وكان المنشد يضع اسم صاحب السيرة المراد مديحه في الصياغة الكلية أو اسم صاحب السيرة المراد هجوه.

وقديما كان العرب يشكون ثقل الشتاء (فليله طويل، ونهاره ضئيل، ونوؤه مطر وقرّ، ولذا كان الموقد مهجة الجلسات الليلية، والرواي غرّة السمر والسهر) ولهذا كان الساهرون يطالبون الراوي أو الحكاء برواية سيرة بطل مثل الزير سالم أو سيرة عنترة. ثم أصبحت السيرة فناً شبه متكامل بعد انتشار الإسلام، وتكفل الرواة برواية فصول من سيرة الرسول الكريم أو أحد الخلفاء الراشدين للترغيب، أو سيرة عاد وثمود للترهيب، وكان الهدف من السيرة هو تعزيز صورة الدين الجديد وبث مكارم الأخلاق في النفوس![4] ومن المعروف أن محمد بن اسحاق هو أول من استعمل السيرة فى كتابه تاريخ حياة سيد خلق الله محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم.

---

2 السابق

3 ديوان العرب التاريخ والرواية: رواية «جيرترود» وتاريخ الأدب الأربعاء١٣ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠١١بقلم علي القاسمي

4 انظر السيرة الذاتية في محاولة لِسَبْرِ ما لايُسْبَر . د. عبد الإله الصائغ منشور بجريدة الأخبار العراقية الخميس 05 سبتمبر / أيلول 2013 -:57

والمعروف أن السيرة في أدبنا العربي، كانت دائما متعلقة بالآخر، أما السيرة الذاتية الشخصية فتعتبر من الفنون الحديثة التى نقلناها عن الغرب؛ ويذكر أن أول من كتب سيرته هو القديس (أوغسطين) في القرن الخامس الميلادي، لكنها جاءت أقرب للاعترافات منها للسيرة الذاتية.

ويقرر جورج ماى أن نهاية القرن الثامن عشر هي بداية السيرة الذاتية، فنشر" اعترافات "جان جاك روسو" بعد وفاته، شكل نقطة الانطلاق وإعلان عن استقلال السيرة الذاتية ككيان أدبى.[5]

هكذا نرى أن السيرة الذاتية لم تصل للعرب إلا متأخرة، وربما يرجع السبب فى ذلك أنها نص يعتمد على الافتضاح وهتك حياة صاحبها، ومع ذلك يمكن اعتبار بعض السير وثائق تنفع المؤرخين وعلماء النفس والاجتماع، سواء تعمّد الكاتب ذلك أم لا. وتعد كتابة السيرة الذاتية محاولة للإلمام بشخص الكاتب في مجمله، في حركة تلخيص تركيبات الأنا. أما الوسائل الأمينة للتعرف على السيرة الذاتية فهي التأكد من أن الحديث عن الطفولة يشغل حيزاً كبيراً من النص إذا كان السرد يؤكد على مكونات الشخصية.

وعادة ما يكون كاتب السيرة ذاتية كاتبا معروفا، يعد منجزه هذا استرجاعا للماضي بحلوه ومره بعد تجاوزه مرحلة الكهولة ودخوله على أعتاب الشيخوخة. وتكون هذه السير أحياناً، كما يقول لامارتين، "في فترة معلقة بين زمنين، لا نعرف إذا كنا مازلنا مستمرين في الصعود أم سنبدأ في النزول."[6] لكن هذا الأمر لايعد شرطاً أساسياً فمثلاً نشر الشاعر والروائي الإنجليزي جورج مور، أول مجلد لسيرته الذاتية "اعترافات شاب"، عام 1888، وكان عمره لا يتجاوز الستة والثلاثين ، وفى أدبنا العربى كتب محمد شكري سيرته الذاتية وعمره آنذاك سبعة وثلاثون عاما.

وتعد رائعة طه حسين (الأيام) أول نص تأسيسى في الأدب العربي يمتثل لمقومات السيرة الذاتية كفن روائي. ولقيمة هذا النص تتالت من بعده الأعمال السِّيَرِ الذاتية ، فكتب عباس محمود العقاد "أنا"، وكتب أحمد أمين "حياتي" ، وكتب سيد قطب "طفل من القرية"، وتوفيق الحكيم "عصفور من الشرق" و"سجن العمر" ، والطاهر بن جلون "في الطفولة" ، لكن قيمة نص طه حسين تكمن فى كونه نموذجاً تأسيسياً لنمط السرد الذاتي بمدلوله الفني في الأدب العربي الحديث.

ويمكن القول أن السيرة الذاتية هى قراءة ثانية لتجربة حياتية، يصبح فيها الكاتب بحكم العمر، وبحكم البعد زمانيا ومكانيا عن التجربة أكثر قدرة على فهم الذات. وكما يقول تيبودي إن هدف السيرة الذاتية، ليس أن يخبرنا الكاتب بما نعرفه– من تاريخ مصر والناس مابعد الحرب العالمية الثانية أو سجون الناصرية كما فى ثلاثية سمير عبد الباقى– وإنما استنباط وإيجاد ومعرفة الحقيقة عن الذات. أما بول إكلين فيقترح أن الكاتب يحاول، عن طريق حكاية ماضيه، إلى تقبل هذا الأخير بشكل أفضل أو على الأقل فهمه. وبهذا فإن الكاتب لا يعيد الماضي لكنه يكمّله. وذلك من خلال تنظيم وتأويل وقائع حياته بحيث يشارك بفعله هذا في صيرورة

---

5 انظر ماي، جورج :السيرة الذاتية– تعريب :محمد القاضي-عبد الله صولة-المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة -قرطاج ١٩

6 الذات والوعي الاجتماعي* السيرة الذاتية لمحمد شكري أنموذجا نجاة تميم *الحوار المتمدن-العدد: 4251 - 2013 / 10 / 20 - 17:00*

الإبداع، [7]ويمكننا الزعم أن هذا قد حدث فى ثلاثية سمير عبد الباقى "ولاهم يحزنون" و "زمن الزنازين" و "موال الصبا فى المشيب."

وقد حاول كل من تعرض للسيرة الذاتية أو تناول علاقتها بالرواية، أن يقترح تعريفاً لها، والخلاصة أن السيرة الذاتية هى" **حكي استرجاعي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفه خاصة[8]**." وأن يكون هناك توافق بين هوية الكاتب والسارد، وتوافق بين هوية السارد والشخصية الرئيسة.

ويرى فيليب لوجون أن السيرة الذاتية تعتمد على المكونات التالية:

1– السارد والشخصية وهما يطابقان المؤلف،

٢–وأن المؤلف ينقل في حاضره تجربته الحياتية في ماضيه،

٣–أن هذا النقل يتم عبر اللغة المكتوبة وهو نقل سردي طبعاً،

٤–يتم هذا النقل لهدف ما.

فالسيرة الذاتية شأنها شأن الرواية لا بد لها من قصة، والقصة وقعت في ماضي حياة الكاتب، لكنه يسترجعها ويعيد خلقها، أما في الرواية فيتخيل الكاتب القصة بوصفها مادةً خاماً ثم يتجاوزها ويتخطاها، وعادة ما يستجمع الروائي مكونات هذه المادة من تجاربه وخبراته الحياتية. طبعاً لا يمكننا للحديث عن جنس سردي نقى خالص، ولابد من إعادة التوكيد على أن السيرة الذاتية قد استعارت منذ نشأتها أساليب وفنيات الكتابة الروائية.

هكذا تدخل"الرواية "و"السيرة الذاتية "في علاقة إشكالية، فكلاهما يعتمد على قصة حياة بطل فرد Kقد يدخل في صدام مع محيطه، وقد يكون رافضاً لقوانين المجتمع، وكلاهما يعبر عن ذات قلقة ، تعيش في علاقة إشكالية مع كل ما يحيط بها.

ويكمن الفرق أساسا بين السيرة الذاتية والرواية في الاختلاف القائم بين وجود الشخصية السير ذاتية، وجود الشخصية الروائية من حيث طبيعة كل منهما، وهذا ما يدفعنا إلى قراءة السيرة الذاتية، حيث نسلم أولا أن الشخصية موجودة، يشهد بذلك وجود الكاتب نفسه حتى وإن عمد أحد الكتاب إلى عدم تحرى الصدق سواء بقصد أو دون قصد؛ حيث لايمكن التخلص من التطابق القائم بين الكاتب والشخصية، وهو التطابق الذي أرساه كاتب السيرة الذاتية نفسه، وتظل المطابقة قائمة دائماً بينه وبين هذه الشخصية.[9]

ومن المعروف أن السيرة الذاتية حاضرة دائماً في الرواية، ولا يتغير إلا مقدار النسبة السير ذاتية فحسب. حتى وإن اختلف البطل عن المؤلف فى السن أو الثقافة أو الجنس، وأصدق دليل على ذلك هو قول

---

7 المرجع السابق

8 التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية "قصة عن الحب والظلام "العاموس عوز نموذجاً د .إبراهيم نصر الدين عبد الجواد دبيكي مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان – ع ٢٦) يوليو

9 انظر سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات) خليل شكري هياس منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2001

فلوبير " مدام بوفارى هى أنا" و السيرة الذاتية يمكن أن توصف بالطريقة نفسها فالإبداع السير ذاتي يعتمد أيضاً **على المزج بين الذاكرة والخيال.**

لكن تختلف السيرة الذاتية عن الرواية في أنها تتعرض لحياة الكاتب بشكل مباشر، فى الرواية يستطيع المؤلف أن يخفي شخصيته ، لكنه في السيرة الذاتية يجد نفسه فى مواجهة اختبار صعب كلما تعرض لموضوع حساس في حياته. هل يسكت أم يبوح؟ والخياران أحلاهما مر، فأنت لم تكتب إلا لكى تبوح ، ولو بحت ففى ذلك إحراج وإيلام للبعض، وقد مر سمير عبد الباقى بنفس المشكلة، فنجده إما يفضل عدم البوح حرصاً على من يحب، أو يستخدم أسماءً مستعارة وحروف دلالة عن شخصات معينة. لذلك، فمصطلح **رواية السيرة الذاتية** يعني الجمع بين شكلين في عمل أدبي واحد .وعلى هذا تكون رواية السيرة الذاتية نوعاً مركباً، يجمع بين" الرواية " المتخيلة وصيغة " السيرة الذاتية " الواقعية، ولكنه ينتمى أولاً وأخيراً لجنس الرواية، لأن الرواية هي التي تحدد شكله العام.

اشكالية التصنيف:

حتى وقت قريب كانت "السيرة الذاتية هي الرواية القائمة على الصوت المنفرد أي التي تستعمل ضمير المتكلم أو الأنا في السرد" وذلك لأن إمكانية تحقق التطابق في السرد بضمير المتكلم يمكن أن تتم بصورة مباشرة.

ويرى فيليب لوجون أن السيرة ذاتية لا بد أن تتطابق في المتلفظ السيرذاتي ثلاثة أنواع من الأنا:

1-أنا المؤلف الحقيقي: هو الذي يقف وراء عمله بحكم وصف السيرة الذاتية.

2-أنا السارد: هو المنبثق من الحاضر.

3-أنا الكائن السيرذاتي: هو الذي يعود إلى الكائن السيري(10).

أما جيرار جينيت فيرى في كل حكي للسيرة الذاتية مسافة فاصلة بين (أنا الساردة) و(أنا المسرودة) أي أن التطابق التام بين السارد والبطل أمر غير وارد، حتى في النص السيرذاتي لأن السارد يعرف أكثر مما يعلمه البطل (الشخصية المركزية)[11] ولكن الصيغة النحوية توهم بتطابق الشخصيتين، ولايختلف ذلك كثيراً عما ماقال به استاروبنسكي حين أكد أن ضمير المتكلم (أنا) ليس "متبنى وجودياً من قبل أي شخص، إنه (أنا) بدون إحالة، إذ أنه لا يحيل إلا لصورة مخترعة"(12).

---

(10) مرايا نرسيس: 146.

(11) انظر خطاب الحكاية: 262.

(12) النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة: بدر الدين القاسم: 79.

خلاصة الأمر أن قضية التطابق لا يمكن طرحها من جهة اللغة، وذلك لأن "الضمير النحوي (بحسب قول بنفست) سواء كان متكلماً أم مخاطباً أم غائباً، ليس له من مفهوم خارج وظيفته الإحالية، وأنه نتيجة لذلك لا يمكنه أن يقوم بوصفه معياراً خلافياً للتمييز بين مبنى أدبي وآخر "[13].

ومن هنا تتضح أهمية اسم المؤلف في النص السيرذاتي المذكور على غلاف الكتاب فهو العلامة الدالة الوحيدة على وجود كائن اجتماعي مهنته الكتابة ومسئول عما كتب. ولاينسب جيرار جينيت الاستباقات للراوى العليم "فهذا الإشعار (الاستباقات) لا يمكن أن يكون صادراً من البطل، بل من السارد بالضبط وذلك في أغلب الأحيان ككل أشكال الاستباق التي تتجاوز دائماً قدرات البطل المعرفية"[14].

ويذهب جيرار جينيت إلى أبعد من ذلك حين يجعل الاستباقات خاصة بالسارد السيرذاتي دون السارد الروائي (العليم) فيقول: "وليس من الصائب أن تنسب مثل هذه التدخلات إلى (الراوي العليم) فهي لا تمثل إلا نصيب السارد السيرذاتي في عرض وقائع ما زال البطل يجهلها... فبين خبر البطل وعلم الرواية العليم يوجد خبر السارد الذي يتصرف به هنا كما يريد ولا يحتفظ به لنفسه، إلا عندما يرى سبباً مجدداً لذلك، ويمكن للناقد أن يعترض على ملاءمة متممات الخبر هذه، ولكن ليس على شرعيتها أو مشابهتها الواقع في حكاية ذات شكل سيرذاتي "[15].

الميثاق السيرذاتي

المقياس الثاني الذي يلجأ إليه لوجون في تحديد طبيعة النص السيرذاتي هو الميثاق ، السيرة الذاتية من وجهة نظره هى نوع من الأدب المبني على الثقة، يتطلب من الكاتب في بداية نصه إيجاد نوع من الميثاق الذاتي يتضمن الاعتذارات، والتوضيحات، والمقدمات، وإعلان النية، وكلها شعائر إيجاد اتصال مباشر[16].

تأتي أهمية الميثاق في كونه نوعاً من العقد يبرمه المؤلف مع القارئ حتى يحدد نوع القراءة ويوجه القارئ إلى هدف محدد في أثناء القراءة فـ"فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية، ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين"[17].

ويؤكد حسن بحراوي أن هذا المقياس لا يقل إجرائية عن المقياس الأول في وضع الحلول للكثير من المشاكل التي تعترض الباحث في تحديد طبيعة النص السيرذاتي. ويقدم ثلاثة أنواع هي: الميثاق المرجعي، والميثاق الروائي، والميثاق السيرذاتي[18]:

1- **الميثاق المرجعي:** وفيه يتوخى الكاتب الدقة العلمية والحقيقة التاريخية التي يمكن التحقق من صحتها بالرجوع إلى مصادر أخرى، أو تلك التي يحيل عليها الكاتب في النص، حيث يعمل هذا الميثاق على تحديد

---

(13) انظر أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: 41.
(14) خطاب الحكاية: 214.
(15) السابق.
(16) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 39.
(17) السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، العدد 14 لسنة 1998: 18.
(18) انظر أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: 42-46.

حقل الواقع المراد تصويره، كما يحدد كيفية ودرجة التشابه الذي يزعمه النص بالواقع[19]. تصبح السيرة الذاتية هكذا نوعاً من النصوص المرجعية حيث أنها تشترك مع الخطاب العلمي أو التاريخي فى كونها تخبرنا عن واقع خارج النص، وهو واقع يمكن التحقق من صحته بوسيلة أو بأخرى، وبهذا يكون لدينا نوعان من الميثاق (مرجعي، سيرذاتي)[20].

وعلى نقيض الصحفى أو المؤرخ يصبح كاتب السيرة الذاتية راوياً لأشياء يكون في الغالب هو وحده الذي خبرها. و يركز الكاتب هنا على أصالة ذلك الإطار الواقعي العام الذي يرسمه لقارئه دون أن يهتم بالدقة العلمية والموضوعية التي يلتزم بها المؤرخ أو الصحفى، بحيث يدعوهم مثلاً إلى قراءة سيرته الذاتية من خلال مجموع نتاجه السردي أو الفكري، أي في مجال أوسع بكثير من مجالها الحقيقي[21].

2- **الميثاق الروائي:** وهذا النوع من الميثاق "عماده نفي التطابق بين اسم المؤلف على الغلاف واسم الشخصية في النص، وسنده الإقرار بالطابع التخيلي للنص: كأن يذكر في عنوان فرعي أن الكتاب رواية"[22]. ويتجلى ذلك فى مظهرين للميثاق الروائي هما:

أ- الممارسة المعلنة لانعدام التطابق: وذلك بأن يحمل البطل اسماً مخالفاً لاسم المؤلف، مثلما جعل الكاتب "سالم" بديلا عن نفسه "سمير عبد الباقى" فى " ولاهم يحزنون" ، وبذلك يبعد العمل عن حقل السيرة الذاتية، حتى وإن كان هناك شبه واضح أو كبير بين المؤلف البطل، لأن السيرة الذاتية لا تتضمن مستويات متفاوتة من التشابه، فإما أن يكون التشابه تاماً لدرجة المطابقة للأصل أو ألا يكون. ومجرد الشك في وجوده يؤدي إلى إلغائه تماما. لكن حالتنا مختلفة فلامجال للشك رغم اختلاف الاسم فى أن هذه هى سيرة الكاتب وذلك بسبب الاستهلال الذى أسماه فذلكة، وتكرار نفس التفاصيل تقريبا فى كتابيه التاليين.

ب- التصريح بالاتجاه التخيلي للنص كأن يشير في عنوان صغير في أسفل الغلاف إلى الطبيعة الروائية للنص[23]. أو أن يشير إلى ذلك في المقدمة. وطبعا كان سمير عبد الباقى حريصا على ذلك بالتأكيد على كلمة رواية فى الأعمال الثلاثة .

3- **الميثاق السيرذاتي:** ويقوم هذا النوع من الميثاق على "تلك العقدة التي يبرمها المؤلف مع القارئ لغاية التأكيد على التطابق بين المؤلف والبطل والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشخصي المكتوب على الغلاف."[24] وذلك لأن السيرة الذاتية كما يقول لوجون هي "طريقة في القراءة بقدر ما هي نمط من الكتابة، وإن تاريخ السيرة الذاتية ليس في النهاية سوى تاريخ طرائق القراءة التي يتعاقد عليها المؤلفون والقراء عبر التاريخ"[25].

---

(19) انظر مرايا نرسيس: 43.

(20) انظر سـيرة جبرا الذاتيـة في (البئر الأولى وشارع الأميرات) خليل شكري هياس منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2001

(21) أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: 43.

(22) سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 15.

(23) مرايا نرسيس: 15.

(24) أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً: 44.

(25) مرايا نرسيس: 40.

ويمكن الإعلان عن هذا الميثاق بطرق مختلفة سواء في العنوان أو في الإهداء أو في المقدمة أو في البيان الختامي (عند أندريه جيد) أو حتى في الأحاديث الصحفية التي تتم في وقت النشر (عند سارتر)[26]. ويتم ذلك بطريقتين:

1- المعلن: وذلك عندما يتطابق اسم (السارد- الشخصية المركزية) داخل السرد مع اسم المؤلف الموجود على غلاف الكتاب.

2- الضمني: وقد يلجأ فيه المؤلف إلى عناوين لا تترك شكاً في أن الضمير السردى الوارد في النص يعود إلى المؤلف، كما نجد في سيرة أحمد أمين الذاتية (حياتي)، وسيرة العقاد (أنا). وهناك طريقة أخرى حيث يتحدث الراوى إلى القارئ كما لو كان هو المؤلف نفسه، حتى وإن لم يذكر اسمه وذلك على نحو يجعل القارئ يقتنع بأن ضمير المتكلم المستعمل فيها إنما يعود على الاسم الذي يحمله الغلاف (اسم المؤلف)[27].

ورغم أن الكتاب الأول من ثلاثية السيرة الذاتية لسمير عبد الباقى "ولاهم يحزنون" يصنف كرواية من أول عتبة نصية على الغلاف، فإن الكاتب يعلن أسفل العنوان وفي المقدمة أن كتابه "سيرة ذاتية" وذلك بعبارة "على هامش السيرة الذاتية". وتكرر ذلك فى العملين التاليين " زمن الزنازين " و "موال الصبا فى المشيب" أى أنه يفي بأول شرط من شروط الميثاق السير الذاتي؛ وهو التأكيد على ذلك في النص وفي مقدمة الكتاب. لكن هناك اشكالية حقيقية، فالافتتاحية الأولى التى أسماها "فذلكة" تفى بذلك الشرط ، فى حين تبدأ الافتتاحية الثانية صفحة 22. وهنا سيتحول الحكى من الضمير الأول إلى الضمير الثالث وسيصبح "سمير" "سالم" وسيتأكد ذلك فى الكتاب الثانى "زمن الزنازين" حين يكرر الكاتب حوادث بعينها أهمها بجانب السجن دوره هو وشباب بلدته فى عزل مجلس إدارة الجمعية الزراعية الفاسد...الخ

لقد اختار الكاتب استرجاع ماضيه ليفجر سخطه على الظروف المزرية اجتماعيا وسياسيا سواء فى "ولاهم يحزنون" أو فى زمن الزنزين أو "موال الصبا فى المشيب" التي كان يعيشها شرائح كبيرة من المجتمع خاصة الفلاحين والموظفين وصغار الملاك وكيف أودى به ذلك إلى التمرد واختيار الفكر اليسارى طريقا رغم الثمن الفادح الذى دفعه فى سبيل ذلك الاختيار . لكن ذلك لايمنع نوستالجيا سمير عبد الباقى نحو زمن البراءة الجميل خاصة فى المنصورة وميت سلسيل. وقد أثمرت هذه التجارب بخيرها وشرها عن سيرة ذاتية سياسية ثقافية، تؤكد صيرورته الإبداعية وتبرز مدى وعيه بمجتمعه والتحولات الحادة التى عاشها.

عتبات النص:

-العنوان

يشكل العنوان عنصراً أساسياً في النص ، فهو نص موازٍ مكثف[28]. لقد تزايدت أهمية العنوان مع الشكلانيين والبنيويين باعتباره نصاً صغيراً يؤدي "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير" [29].

(26) انظر أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 29.

(27) سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 15.

(28) انظر السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3 لسنة 1997: 98.

(29) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، عالم الفكر، المجلد 28، العدد 1 لسنة 1999: 455.

وهو أيضا البهو بتعبير لوي بورخيس، الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي و المتخيل، داخل فضاء تكون إضاءته خافتة.[30]

ولأهمية العنوان بوصفه علامة بارزة في تحديد النص أولاً، والكشف عن مجموعة من الدلالات المركزية المنبثقة منه ثانياً[(31)] كان العنوان وما يزال من المواقع الحساسة التي يقف عندها المؤلفون كثيراً ، فعلى الرغم من أن المؤلف حر في اختيار العنوان إلا أنه يخضع بطريقة أو بأخرى إلى معايير معينة في الاختيار موقعياً وتركيبياً وجمالياً ودلالياً وتجارياً[32].

أما **موقعياً** فيتعلق بكيفية وضع العنوان على الغلاف، وفي الصفحة المخصصة له: وفى الكتاب الأول والثانى يكون أول ماتقع عليه العين هو كلمة "رواية" ومع ذلك جاءت الكلمة على استحياء كون الشاعر يكتب رواية. أما فى العمل الثالث فقد كتبها بشكل أفقى بالتجاور لأول مرة مع "على هامش السيرة الذاتية". ولست أدرى لماذا اختلف الموقع عن سابقيه، وربما يكون مبرر ذلك هو تزايد ثقة الكاتب بنفسه مع كتابه الثالث وعدم انشغاله بالتصنيف، ولكن الصورة الفوتوغرافية لسمير عبد الباقى تؤكد هنا على نرجسية الشاعر الواضحة التى أبت الاستعانة بلوحة تشكيلية.

وحسب تقسيم جيرار جينيت للعنوان إلى ثلاثة أقسام نجدها بالتطبيق على العمل كالتالى هي:

1-العنوان (الرئيس): ولاهم يحزنون- زمن الزنازين- موال الصبا فى المشيب

2-العنوان الفرعي (الثانوي):على هامش السيرة الذاتية

3-التعيين الجنسي[(33)] رواية

وأما **تركيبياً** فيتعلق بالجانب اللغوي للعنوان أى اختيار التركيب المناسب فيمكن أن تكون كلمة أو جملة فعلية كانت أم اسمية، أو قد يأتي مركباً وصفياً أو مركباً إضافياً، وهذا التكافؤ في التركيب يعني أن إفادة العنوان تتكئ إلى وظيفته الإحالية إلى ما يعنونه في حين أن إفادة التنفيذات اللغوية تتكئ إلى اكتمالها التركيبي[(34)].

وقد جاءت البنية العنوانية متسقة إلى حد كبير مع البنية الدلالية ، حيث تتكون البنية العنوانية عند سمير عبد الباقى من جملة اسمية دائما. ويقوم العنوان على الاختصار والاختزال والحذف الدلالي. ففى "**ولاهم يحزنون**" تناص قرآنى غير مكتمل. فعبارة **لا خوفٌ عليهم ولا هم يحزنون**" قد وردت في القرآن الكريم ثلاث عشرة مرة ، منها ست مرات في سورة البقرة وحدها فنجد فى «وَلا» أن الواو عاطفة على جواب شرط محذوف ، ولا نافية للجنس أما «هُمْ» فضمير منفصل مبتدأ. «يَحْزَنُونَ» فعل وفاعل والجملة خبر. وبما أن جملة "لا خوف عليهم" في محل جزم جواب الشرط. فتصبح جملة "لا هم يحزنون" معطوفة. وعادة مايكون هذا الوعد القرآنى

30 "السميوطيقا والعنونة"، بمجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد:3، يناير/مارس 1997م،
(31) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: 303.
(32) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق: 457.
(33) السيميوطيقيا والعنونة: 106.
(34) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار: 39.

للمؤمنين والصابرين والمصدقين بآيات الله، وهى كلها صفات يراها سمير عبد الباقى قد توفرت فى أهل قريته من الطيبين والبسطاء.

أما "**زمن الزنازين**" فالعنوان جملة اسمية تحمل دلالة زمكانية حيث الزمن كما تقول النظرية النسبية هو البعد الرابع للمكان، ويحيلنا كذلك إلى خصوصية التجربة، وفى "موال الصبا فى المشيب" هو مركب إضافى يجعل العنوان أكثر تعقيدا فى بنائه اللغوى، فالجملة من مبتدأ لحقت به إضافة، والخبر إما تقديره "حاضر" فى زمن المشيب أو أنه شبه جملة من جار ومجرور، والنص يميل أيضا للتعقيد شأنه شأن عنوانه. والموال هو ذلك الغناء الشعبى الذى يتميز دائما بالشجن، وطبيعى أن يكون شاعر العامية أكثر من يحتفى بذلك النوع من الفن وأكثر احساسا به، فهو بذلك يتبنى دور الفنان الشعبى الذى سيصدح بمواله عن زمن الصبا بعد أن ذهب وتولى.

لقد أسهمت البنية التركيبية كما نرى فى إثراء العنوان دلاليا، فالعنوان حاد مركز مبتسر فى "زمن الزنازين" يحيل إلى دلالة مغلقة، لكنه فى " ولاهم يحزنون" يتبنى أفقا دلاليا أوسع وأرحب، فالمسكوت عنه أكثر مما يصرح به الكاتب.أما "موال الصبا فى المشيب" فيفتح مساحة أرحب للبوح بكل مايحمله الموال من ظلال ودلالات شجنية.

أما **جمالياً** فيتعلق بنوع الخط المستخدم في كتابة العنوان، وقد يكون للعنوان جماليات إيقاعية أو بيانية مثل السجع والتصوير وغير ذلك[35]. وفى حالتنا كان هناك شبه اصرار من الكاتب على استخدام اللون الأحمر وخط الثلث، أما فى "موال الصبا فى المشيب" فقد استخدم نوعا من الخطوط هو أكثر حداثة من الثلث التقليدى الكلاسيكى، وجاء ذلك متسقا مع الكتابة التى جاءت أكثر حداثية من سابقتها، واختار سمير عبد الباقى هذه المرة أن يكتب اسمه موقعاً بخط يده وكأنه إقرار بشهادته الكاملة على زمن مضى أو اعتراف خطى بما فعل.

ويحدد جيرار جينيت للعنوان أربع وظائف هي:

1- تحديد هوية النص.
2- الوظيفة الوصفية: التى تصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية.
3- الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة (الإيحائية).
4- الوظيفة الإغرائية).

وقد جاءت كلمة "رواية" و "على هامش السيرة الذاتية" لتزيد من حيرة القارىء الكلاسيكى فهو لايعرف هل هو بصدد رواية أم سيرة.

العنوان الفرعي:

وهو الذي يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي فـ"عندما نشرع في قراءة رواية مثلاً تصبح المكونات التي نتوقعها، خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية، لكن يصبح الأمر مختلفاً عندما نشرع في

[35] شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق: 458.

قراءة قصيدة أو مقال صحفي"[36] غير أن هذا لا يمنع أن تتوافر في النص بعض الشفرات الجمالية المبتكرة التي تعطي للنص خصوصيته في الإطار العام المرن للنوع الأدبي المكتوب فيه[37].

ويتميز العنوان الفرعي بخاصيتين هما:

1- *خاصية تبعية: أي وقوعه في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس.*

2- *خاصية توضيحية تخصيصية: بوصفها تتمتع بمحول إعلامي مغاير تكون شارحة للعنوان الرئيس[38].*

لقد جاء العنوان الفرعي فى الكتب الثلاثة (على هامش السيرة ذاتية) ليؤدي عدة وظائف:

أ- تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه الكتاب

ب- التأكيد على مبدأ الانتقائية في السيرة الذاتية، – فى الكتابين الثانى والثالث- فصحيح أن الكاتب قد اختار الكتابة عن فترة محددة لكنه مع ذلك لايمكنه ذلك مهما حاول استقصاء كل تجاربه الحياتية، فجاءت "زمن الزنازين" ليحدثنا عما حدث له فى تلك السنوات الثلاث بسجن المنصورة. و "موال الصبا فى المشيب" تأكيداً على أن الكاتب سيعرض لطفولته بصورة أكثر تفصيلاً، هذا غير الدياليكتيك المستمر مابين الطفل والشيخ . أما داخل النص فقد استخدم عبارة " رواية قد تكتمل غداً"

2-اسم المؤلف

أول ما يطالعنا في صفحة العنوان هو كلمة (رواية) والمدهش أن ذاتية الشاعر ونرجسيته لم تظهر على الغلاف. وربما كان لورود الاسم مابين كلمة "رواية" و"على هامش السيرة الذاتية" تأويل آخر هو أن الذات المتحدث عنها في هذا الكتاب إنما هي ذات مترددة بين الرواية والسيرة، أى ما بين الالتزام بحرفية الواقع وانطلاق المخيلة. فى حين ترك البنط الكبير الأحمر وبخط الثلث المتميز للعنوان الرئيسى " ولاهم يحزنون " وتكرر الأمر فى " زمن الزنازين"، وقد نستشف من ذلك اختناق الذات وضياعها، وتوزعها مابين الفن ومابين السياسة زمن الناصرية وسجونها. أما "فى موال الصبا فى المشيب" فقد ظهرت صورة الغلاف مختلفة فهى صورة فوتوغرافية كبيرة للشاعر ولكن مع احتفاظه بكلمة "رواية" و "على هامش السيرة الذاتية"، الصورة هنا تأكيد على أنه سيحكى هذه المرة سيرة كاملة غير مجتزئة.

ومعروف أن لاسم المؤلف في النص السيرذاتي أهمية كبيرة، إذ يمثل عتبة أولى تمهد للقارئ للولوج فى النص والتعامل معه بشكل معين، فاسم **سمير عبد الباقى** على الغلاف يثير لدى القارئ الذي يعرفه موقفاً معيناً، فهو شاعر ومناضل يسارى، كما أن ظهور الاسم في هذا النوع الأدبي يعكس حرص المؤلف على إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته[39]. لكن ذلك لايمنعه من تطويعها وتهجينها مع الشكل الروائى.

---

[36] بلاغة الخطاب وعلم النص: 328.

[37] مرايا نرسيس: 358.

[38] العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي: 55-56.

[39] السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي: 29.

ويؤكد جيرار جينيت على أن إثبات اسم المؤلف يصبح فعلاً أكثر دلالة عندما يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية بشكل خاص، لأنه يكون حينئذ جزءاً للعقد المبرم بين المؤلف والقارئ. كما أنه يخلق من جهة أخرى نوعاً من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا الأثر مدفوعاً بالفضول لمعرفة حياة الآخر، لأن الذات التى ستتكشف أمامه هنا في السيرة هي ذات المؤلف، بعيداً عن التمويه أو القناع الذي يلبسه المؤلف عادة في كتاباته الأخرى.

والصدق الذي نقصده ليس الصدق المحض فالحقيقة دائما نسبية، [40]. فى ذلك يقول مندلاو "إن الكاتب الكبير يكتب دائما بصدق أكثر مما هو عارف به" [41]فالصدق في السيرة الذاتية نسبي، خاصة في عالمنا العربي ، الذي تأمر ثقافته بالستر، وقديما قالت العرب (ما كل ما يعلم يقال)، كما أن المولى عز وجل قد أمر بالستر إلا لمن كشف ستره بنفسه.

3–صورة الغلاف:

فى " زمن الزنازين" ترسم لوحة الغلاف القضبان باللون الأسود، خلفها وجوه مطموسة وكافة الألوان والأشكال، بلون أزرق فى معظمه وتوحى أنها خطوط تذوب. أما ظهر الغلاف فصورة توحى بالعزلة والتأمل، بعد أن شحبت ألوان القضبان بفعل الزمن الذى يفصل المبدع عن التجربة، وقد اختار الكاتب تناصاً –هو ذاته ما انتهى به عمله– فيه الكثير من الشاعرية، ممهورا بتوقيعه ، جاء على أرض خضراء فبدا التوقيع كشجرة.

وفى رواية "ولاهم يحزنون" جاءت لوحة الغلاف لقرية تكاد تذوب فى أجساد ثلاثة متعبة، ولانعلم هل الثلاثة يندبون حظهم العاثر، أم يساقون إلى قدرهم، وأيديهم على رؤوسهم فى اتجاه جسد آخر أسود فى لون الحداد، وأكثر طولاً لامرأة ترتدى السواد، وتنعكس لها ظلال خضراء وصفراء وكأنها أشباح فرج الله، وكأن الملتحفة بالسواد هى مصر التى تستقبل المتعبين والمعذبين.

أما غلاف "موال الصبا فى المشيب" فهو صورة فوتوغرافية آنية تؤكد على الذاتية الشديدة، ونظرة عميقة من الكاتب وكأنه يتأمل على شريط سينما رحلته مع الحياة.

4–الإهداء:–

عادة ما يمثل الإهداء بوصفه عنصراً من العناصر الموجهة للنص السيرذاتي عتبة نصية هامة تسهم في إضاءة النص، لأن الإهداء فى الرواية أو القصة ليس بالأهمية التي نجدها في النص السيرذاتي، حيث أنه في **العمل الروائي يحيل إلى خارج النص**، في حين أنه في **العمل السيرذاتي يحيل إلى داخل النص** ويعمل على توضيح بعض جوانبه.

وفى كتابه الأول "ولا هم يحزنون" جاء الاهداء كالتالى :

إليهم.. إليهن..

---

[40] في السيرة: 105.

[41] *أ. أ. مندلاو -بكر عباس. الزمن والرواية. تاليف : أ. أ. مندلاو ترجمة : بكر عباس. مراجعة : إحسان عباس. دار صادر. بيروت. الطبعة الأولى. 1997م.*

كلهم رجالا ونساء

أينما هم

حيثما هم

كيفما هم

من حملونى همهم

من أطعمونى خبزهم

من ألهمونى حبهم

والاهداء الأول يدل على تلاحم الكاتب مع الجماهير، والحق أنه اختار الحديث عن الجموع، وكادت تلك السيرة أن تكون سيرة قرية أكثر منها سيرة للكاتب نفسه، كما سيحدث فى العملين التاليين حيث سيكون حضور الأنا أكثر قوة.

وفى "زمن الزنازين" تطالعنا هذه العبارة "**لا أدعى امتلاك ناصية الأسلاف لأننى أحد ضحاياها دنيا ودين**" هكذا جاء تصدير لا إهداء سمير عبد الباقى للنص. ولاغرابة فى ذلك، أليست اللغة هى كينونة الوجود كما يقول مارتن هيدغِّر، فكينونة الانسان ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة فهي "البيت الذي يسكنه الإنسان". وفي رأيه أن الإنسان يجب أن ينصت إلى اللغة حتى يسمع ما تقوله له، أما "حضور تلك الكينونة" فلا "يتمظهر"، بحسب هيدغِّر، إلا في اللغة ذاتها. إن ارتباط الكينونة باللغة، سيؤثر بالتأكيد على اللغة التى اختارها الكاتب والارتباط واضح ومباشر، فمن خلال لغة رومانسية سلسة مثل تعاقب الليل والنهار، ذات سيولة وتدفق يشبه تدفق الزمن الكونى يأتى السرد هادئا كالنهر. ومع الشاعر تحديداً تصبح لكل كلمة ثقل دلالى وايحاءات وظلال أشد كثافة وتعقيدا من لغة الروائى، وسوف نلاحظ أن اللغة مع عبد الباقى تستدعى كتابة عبر نوعيه حيث تقترب أحياناً من السرد الشفاهى وتعتمد ثيمة التكرار وأحيانا تكاد تصبح لغة الكاتب لغة شعر صرفة.

لكنه فى عمله الأخير " موال الصبا فى المشيب" يختار تناصاً للشاعر العراقى عبد الكريم قاصد

حين يصير المراهق طفلا

يجلس الشيخ بينهما ويبكى

عائدا إلى صباه

لكننى لا أتذكر غير صورة الطفل

وقد فاجأه الجنى

بضحكاته المجلجلة

ومصباحه الذى لم يكن غير لعبة قديمة

والاهداء يشى بسيولة الزمن وحركته الارتدادية والارتباك الواضح للذاكرة، فالطبيعى ألا يصير المراهق طفلاً بل العكس، لكن حضور الشيخ تلك "الأنا" التى تحدثنا على مدار النص موزعة مابين طفولتها ومراهقتها، يجعل الاختلال وعدم التراتبية أمراً مبرراً. هكذا نرى نوستالجيا الطفولة واضحة، والكلمات تشى بالارتباك وفوضى الحواس حيث يصبح الزمن واحدة من اللعب، مثله مثل اللعبة القديمة. إن مرحلة الطفولة وذكرياتها مازالت

حاضرة بقوة تطارد كاتب السيرة، لكنه الآن يفك الكثير من طلاسمها، ويعترف بزوال السحر عن أشياء طالما ظن أنها عجائبية وغير مفهومة أو مبررة لكنها بكل تأكيد كانت تجعل العالم أجمل.

5- فاتحة الكتاب

تعد فاتحة الكتاب أحد العناصر الموجهة في فهم النص. ويعدها جيرار جينيت واحدة من العتبات النصية المحيطة بالنص والمسهمة في فهم النص وتحليله[42]. كما أنها تمثل مدخلاً من "المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض"[43].

فى "**ولاهم يحزنون**" يبدأ الكاتب استهلاله الأول "فذلكة" بتلك الافتتاحية التى قد يعتبرها البعض عبئاً على العمل، والرجل يعترف منذ عمله الروائى الأول بعيوب كتابته قائلاً:

" **نسيت فى غمرة استرسالى أن أذكركم .. أو على الأصح أحدثكم عن عيبى الكبير الذى قد لا يكون العيب الكبير فى كتابتى، فى ذلك الاسترسال الممل والخروج المفاجئ غير المبرر عن الموضوع الأساسى للحديث عن موضوع فرعى أو يبدو أنه فرعى ..مع أنه قد يكون موضوعا أساسياً ورئيسياً بقدر مايكون الموضوع الأساسى والرئيسى فرعياً**" ومع ذلك يمكن فهم أسباب الكاتب بشكل أفضل فى عمليه القادمين، إذ يخبرنا أنه حصل علي منحة للتفرغ حتي يكتب مسلسلاً كوميديا هو غير مقتنع به، لكن الحاجة المادية هى دافعه الأول للكتابة. وكعهده يقول بسخرية لاذعة أن مشكلته الأساسية "قتل الذبابة" التي تعوقه عن الكتابة . هذه الذبابة لا يمكن قتلها إلا عن طريق الكتابة، لكن الأمر لايقف عند هذا الحد . سنجد أن هذه الذبابة تتخذ دلالات كثيرة ترمز الي الإعاقة فتصبح هي التي تتخلق من القاذورات ومواطن العفن الموجودة في الوطن حيث الشهداء في فلسطين أي أنها تحمل المعوق الأساسي وهو الاستعمار . ولا يجد المرء أمامه سوي استغلال طاقته في (هش ونش) الذباب، لكن الاستعمار ليس من السهل (هشه ونشه) فهناك مقاومة لهذة المطاردة التي تعوق الإبداع والسؤال : هل سيقتل الكاتب هذه الذبابة عندما يروي سيرته في (ميت سلسيل)[44]"

أما فى "**زمن الزنازين**" فيبدأ الكاتب بالحديث عن موضوعه وسبب اختياره لهذه الفترة من حياته وحياة الأمة، والملفت للنظر أنه لم يعنونها أو يعمدها بكلمة مثل "تمهيد، مقدمة، مفتتح، ونلاحظ بصفة عامة غياب العناوين الداخلية فى الكتابين الأول والثانى، فسمير عبد الباقى لم يعنون فصوله، أو يمنحها أرقاما، على هذا يمكن اعتبار الصفحات الأولى نوعاً من التقديم أو الاستهلال. حيث يعترف أن "**السجن هو السجن فى كل زمان ومكان**" **وأن تجربته لن تضيف جديدا على الأدب العربى والأجنبى**، لكن هدفه من كتابة تجربته هو التأكيد على " **قدرة الانسان على التسامى على بذاءات الزمان وقاذورات المكان**".

أما افتتاحية "**موال الصبا فى المشيب**" والموسومة بـ: "ولكن أنفسهم يظلمون" فجاءت كالتالى:

---

[42] السيميوطيقيا والعنونة: 102.

[43] مرايا نرسيس: 102.

[44] *انظر مقال د. منى طلبة (رواية ولا هم يحزنون تفضح الفساد) فى" سمير عبد الباقى طفل السبعين فى عيون الآخرين" مجموعة من الكتاب والباحثين الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009*

قوم ..فز اعترف ..حق نفسك للأفراح الأولى .. لهدهد سيدى مجاهد وجميزة السباخ ومراجيح (أحمد همام) لمشنة خلت (خضرة أم بيومى).. استغفر الاحزان الأولى.. منديل (مديحة) بنت (أم نمر) أول بوسة تحت (خيمة الياسمين) طرحة (خلت مقبولة) وعينيها القديمة التى كانت ترتديها عندما رأتك تسرق الفول الحراتى..."

أى أننا أمام نص اعترافى بامتياز، يغلب عليه مشاعر الذنب تجاه شخوص بعينها، وافتقاد لحميمية مراتع الطفولة، وستلعب الأقواس دوراً حاسماً فهى نوع من التأكيد على واقعية تلك الشخوص من ناحية وأهميتها الاستثنائية فى حياته، وستصبح الاعترافات أشد قسوة حين يحدثنا عن نساء ظلمهن ومنهم أخته ، وكيف يصم رحلة كفاحه بالفشل فيعترف بصدق مقولة أمه" **خايب بلاده خايب بلاد الناس**" وسوف نجد مع استمرار القراءة نوعا من التلخيص لتاريخ الأمة فهو يدين "رفعت السعيد" وكل اليسار المصرى الذى تحول إلى " **حزب معفن وفيلا فى الهضبة الوسطى وقصر فى مارينا**" وتنتهى الافتتاحية بشعور فادح بالذنب "**قوم فز استغفر الكل واستسمحهم يمكن تلحق نصيب فى حزنهم ويعذروك ويسامحوك على حقهم عليك وذنبك يغفروه**"

نحن إذن أمام كاتب لا يكتفى بافتتاحية واحدة، فالافتتاحية الأولى تقودنا دائما للحظة آنية تشوبها المرارة فى معظم الأحيان. وتكاد تصبح تلخيصاً للعمل قبل أن يشرع فى البداية الحقيقية للسرد.

يتضح مما سبق أن الكاتب قد استثمر عتبات نصوصه للتأكيد أولاً على أنه سيكتب سيرة ذاتية روائية وأن عتبات النصوص من عنوان رئيس وفرعى، وإهداء، وافتتاحية، قد أسهمت فى خلق ذلك الالتباس المتعمد مابين الرواية المتخيلة والسيرة الحقيقية، هذا مع استثمار الدلالات الفرعية كإضاءة خافتة على نصوصه، لاتفضح عمله بقدر ماتعد القارىء وتغريه مدفوعاً بالفضول لقراءة العمل، كما أنه قد استثمر كلمة ظهر الغلاف والصورة فى خلق دلالات إضافية تساعد القارىء على الولوج فى عمله. وفى الصفحات التالية سوف نحاول عرض المتن الحكائى للروايات الثلاث حتى يتسنى للقارىء تكوين صورة مجملة عن الروايات محل الدراسة.

فى البدء كانت الأحجار

عن عنف السلطة وعنف التجربة

فى السجن تمارس السلطة أقسى درجات القمع ففي السجن «تكف السلطة أن تتخفى، يسقط قناعها، وتظهر كيف أنها طغيان مندفع في أشد التفاصيل تفاهة، هي ذاتها وبكل وقاحة، تظهر في الوقت نفسه كم هي نقية، مبررة تماماً، طالما أنها تستطيع صياغة نفسها كلية داخل أخلاق تؤطر ممارستها، حينئذ يظهر طغيانها وكأنه سيطرة خالصة للخير على الشر» السجن هو صورة السلطة الأكثر هذياناً بتعبير ميشيل فوكو فى كتابه المراقبة والمعاقبة.

وتجربة السجن هى الدافع الأول لكتابة تلك الرواية فى أوج النظام الساداتى، إن هذيان السلطة يقابله سمير عبد الباقى بلا معقولية السرد. ففى الوقت الذى دفع فيه خمس سنوات من حياته فى السجن ، كان المتغيرات السياسية والمجتمعية عنيفة: "اهتز البناء الأيديولوجي السائد في الستينيات نتيجة لهزيمة الصيف السابع والستين، ومن ثم تداعي الحلم الناصري، والذي كان يمثل منطلقا لمشروع قومي اشتراكي الملامح، وقد تفاقم الأمر بحدوث هزة قيمية ومجتمعية نجمت عن قرارات الانفتاح الإقتصادي عام 1974م، ثم انتفاضة الخبز في 18 و19 يناير 1977، وصولا إلى معاهدة السلام مع العدو الإسرائيلي 1979م.[45]"

ورغم أن سمير عبد الباقى ينتمى شعرياً لجيل الستينيات إلا أنه ينتمى روائيا للسبعينيات، ومحاولة سمير عبد الباقى مثله مثل كتاب جيل السبعينيات فى الرواية كانت تصبو لخلخلة التقاليد السردية السائدة، "ما جعل للمغامرة الجمالية والموضوعاتية دوراً مهما في تشكيل الخطاب الروائي[46]."

كان سمير عبد الباقى ومازال ضد سلطة عبد الناصر، لكنه وقتها كان ممزقا فى كتابته هل يعادى عبد الناصر ليصبح بوقا من أبواق الانفتاح ، أم يهاجم السادات فيمنح صك غفران لعبد الناصر. الوالى أو السلطان فى الحالتين لهما أنصارهما وللسلطة دائما ذراعها الطويل وقبضتها الخانقة . وعلى هذا آثر أن يكتب رواية حداثية تتمرد على الشكل القديم وعلى الحبكة التقليدية، ويوظف طاقاته الشعرية لاستحضار رحلته حتى نهاية السبعينيات، وليس ذلك مستغرباً إذ يقول كمال أبو ديب: " تبدو الحداثة مسكونة بالسلطة، بل إنها لتبدو مشبوحة بالسلطة، بعنفها وتعسفها وبربريتها، تصبح السلطة بيت الحداثة الذي فيه تنمو، وأفقها الذي تحته تتحرك وتنتفض[47]". وإذا كانت الحداثة تحتفى بتكثيف الدلالة، والاتكاء على الرمز والحكاية، وخلخلة بنية السرد، وتشتت الصور وتجاورها دو علة سببية واضحة، فيمكن القول أيضاً أن هذا النص يكاد يكون نصا مابعد حداثى إذ يلجأ للعودة إلى الماضي وإلى التاريخ، والتقطيع السردي، والتغريب، والعجائبي والسحري، وتتداخل فيه الأجناس الأدبية والفنية ، وكلها ظواهر فنية تلتقي مع استراتيجيات ما بعد الحداثة. ذلك الاتجاه الذى بدأ فى الستينيات لكنه تبلور بشكل خاص فى السبعينيات ومابعدها.

ورغم أننا استثنينا من دراستنا تلك الرواية إلا إننا مضطرون للإشارة اليها لأنها هى الصور البكر لثلاثية سمير عبد

---

[45] *انظر* مقدمة د. يسرى عبد الله "جيل السبعينيات فى الرواية :إشكاليات الواقع وجماليات السرد ."" دار "أوراق" للنشر والتوزيع

[46] *نفسه*

[47] *انظر كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول/ المجلد 16 ـ ع2 ـ خريف 1997،*

الباقى، اذ تتناول ثلاثة محاور: الطفولة، والسجن، والحب. وقد عاد الكاتب بعد ربع قرن لكتابة الرواية التقليدية ربما لاقتناعه بأن الشكل الكلاسيكى مازال قادرا على إثارة الدهشة، رغم احتفاء الكثيرين وقتها بهذا الشكل الجديد من أجل : "التأسيس لكتابة روائية مغايرة لكتابات الحذلقة الروائية التقليدية التى أسنت فى أقبية الممارسات المحفوظية المكرورة، وليست محاولات الرواية المصرية الجديدة مبارحة الأسلوب الروائى الذى أسسه نجيب محفوظ راجعة إلى ضيق الكتاب والقراء بهذا الأسلوب فحسب، ولكنها ناجمة بالدرجة الأولى عن تراكم التغيرات الحضارية والتاريخية التى يستحيل معها البقاء على أسلوب تناول تلك المتغيرات على حالته التى تبلورت فى الأربعينيات والتى استقى محفوظ معظمها من روايات القرن الماضى فى أوروبا"[48] ورغم اختلافنا مع ذلك المنطق الغريب فى التناول. إلا أنه صحيح من ناحية محاولة كتاب السبعينيات التمرد على الشكل الكلاسيكى للسرد.

وقد ارتبك النقاد محاولين فهم ذلك النص الذى لايمكن فهمه كاملاً، إلا من خارجه واعتبروها دراما شعرية فى تشكيل روائى. واحتفوا بالشعر من باب الاحتفاء بالشاعر لا بدوره الفاعل فى النص، فقد اعتبر صبرى حافظ أن القصائد حمت الرواية من القتامة وأن الشعر " لم يؤد إلى كسر فى الايقاع وإنما الى هدوء أو هبوط فى النغمة بعد الصخب المتمثل فى صدامات الراهن[49]"

لكننا لو تجاوزنا التصنيف الجنسى واقتنعنا أنها رواية عبر نوعية تجمع بين استراتيجيات سردية تعتمد على الطاقات الايحائية للجملة الشعرية وتتكىء على رحابة صدر القصيدة فى الوصف الذى يجمع بين الأشتات، حيث يصير المكان فى النص شعريا بالأساس، يتخلق بمهارة الذاكرة ،وفى تدفق سريع يتجاوز قدرة العين الروائية على التسجيل والرصد.

والنص يتجاوز السائد و المألوف، ويتوسل بلغة تتعدد مستوياتها الدلالية ، يتكىء النص فى مجمله على على الرمز والمجاز، فقد ظهرت الرواية فى العهد الساداتى ، صحيح أن السلطان الجديد لايشبه الوالى القديم. لكن هناك محظورات خفية ومعلنة. مساحة الحرية لم تكن تسمح بالتصريح من ناحية ولم تكن أدوات الروائى قد اكتملت من ناحية أخرى . لهذا نعتقد أن هذه الرواية كانت تدريبا أسلوبيا لكاتب سيفصح عن نفسه فى أعمال تالية. فهذه المغامرة الأسلوبية التى تتماهى مابين القصيدة والحكاية ومحاولة تجريب طرائق أخرى فى السرد تنحو نحو قيم جمالية فى الأساس، لكنها مع ذلك تلامس تخوم الواقع ولا تنكره تماما.

تحاكى الرواية شكل المتتاليات الموسيقية، وقد احتفى النقاد –فى إطار البحث عن طرائق جديدة فى الكتابة– بتلك الرواية وذلك لكسرها الشكل التقليدى فى السرد، وقارنوا بينها وبين متتابعة صورة فى معرض لمورجسكى وتكريس الربيع لسترافنسكى[50]. وتوقف النقاد أمام الاسم فمنهم من رأى فى إشاراته التوراتية محاولة لفهم كلمة السيد المسيح عن مريم المجدلية " من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر" وأن أحجار الرواية هى أحجار التجربة الانسانية لمواجهة عصف الطبيعة والحفاظ على كيان الانسان.[51]

---

[48]انظر "حول رواية هكذا تكلمت الأحجار: قضية السجن بين التناول الواقعى والمعالجة الأسطورية" د. صبرى حافظ
[49] نفسه
[50] انظر "هكذا تكلمت الأحجار محاولة نقدية" محمد هويدى
[51] انظر "هكذا تكلمت أحجار سمير عبد الباقى " د.محمد حسن عبد الله

البعض الآخر مثل صبرى حافظ لفت نظره الإحالة لكتاب نيتشه " هكذا تكلم زرادشت " خاصة أن العمل يلح على فكرة الرحلة، ويقارن الناقد بين البطل وبين زرادشت الذى هجر وطنه وبحيرته وسار إلى الجبل حيث أقام عشر سنوات متأملاً كل هذا من أجل البحث عن الحقيقة . أى أنها رحلة للمعرفة تكاد تشبه رحلة السندباد. الذى لم يخرج من داره نتيجة لفقر أو عوز مادى ولكن لاستشراف أفاق جديدة تروى ظمأه للمعرفة وتهدئ من روحه القلقة.

أسباب رحيل البطل هى تمرده على الزمان والمكان" ذات صباح قديم سمع قبرة تقول" لاتصدق كل ماتراه عيونك أنت تتصور ان الحاضر باق إلى الأبد... العالم أكثر رحابة من قريتك" وكان البطل الممسوس بشيطان الشعر يعرف سر قوة الكلمات التى تجعله قائدا لأقرانه من الأطفال، ومراودا لجميلات القرية. يقول لوالده "لم أعد أطيق كل هذا القدر من الدناءة.. لم أخلق لحرث الأرض وشق المراوى" ان الرحلة تذكرنا بأبطال الحكاية الشعبية حيث يترك البطل حضن الأسرة ودفء البيت، ويخرج لمواجهة العالم، ومحاربة الغول والأشكيف ،وفى النهاية رغم كل صعوبات الرحلة سيعثر على أشياء عجائبية وكلمات ذات قوة سحرية، فيقهر الوحش ويحظى يقلب ابنة السلطان ويتربع على العرش ملكا أو أميرا. لكن الرحلة هنا ليس دافعها نقص مادى أو ضرورة للخروج بقدر ماهى رحلة نحو المعرفة ورحلة تمرد على واقع بغيض، ليس الدافع هو كراهية المكان بل كراهية الظلم الواقع على أهل المكان، فقد ظل سمير عبد الباقى وفيا لقريته يكتب " مواويل لميت سلسيل" ولاينسى أبداً "قبة سيدى مجاهد" لكنه كان يبحث عن الحقيقة والعدل و يشفق على ظروف مساكين قريته ، حتى وإن أنكروه.

فضاء النص يراوح مابين القرية والسجن، فى تلك الرواية ذات الصبغة الملحمية التى قسمها لعشر فصول كلها ذات طبيعة زمنية. " الصباح الذى حل قبل بدء الرحيل" ، "المساء الذى حل بعد الرحيل" وصولا إلى "المساء الذى قاربت فيه الرحلة على الانتهاء". طابع الحكايا الشعبية "صفافير البوص الملونه بدمه التى تزفه للموت، وألف ليلة وليلة :قصص السندباد، أدب الطفل: حديثه مع القبرة، الحكايات التراثية الوالى والسلطان، ومفردات الكتاب المقدس الذى تستدعيه علاقته بحبيبته المسيحية، كل هذا يمتزج بواقع القرية والسجن. واللغة تراوح بين مستويين، التراثية: " اضطرب الناس وذهلوا من هول الهول" " السلطان احتفظ بكل الميراث لنفسه وامر الجند بغزو الأسواق، وأطلق أيديهم فى أمر عوان الناس، فأعملوا فيهم السيف، وانتشرت الخوازيق فيما بين الرميلة والقصرين" والعامية مثل " خمس عيال يأكلون الزلط" لاتكن طيباً إلى هذا الحد يا كاويرك" "اطلع بالسجائر" "اليمك الساخن". بين التراث الشفاهى والكتابى من ناحية، ومفردات الواقع الريفى والسياسى من ناحية أخرى، يتخلق عالم شبه أسطورى عن رحلة الشاطر سمير عبد الباقى.

نصوص كافكا- ألف ليلة وليلة- هكذا تكلم زرادشت- تلعب دورا مهما فى تشكيل البنية التحتية لعالم سمير عبد الباقى الذى يحاول فيه عرض رحلته مكثفة، فكرة الرحلة والإلحاح على مفردات الزمن: و السجن الذى يوقف مسيرة الرحلة إلى حين، فقد سجن مرتين، هما المحورين الرئيسيين لذلك العمل، وتقوم الجدلية بين السجن والقرية والعالم، ذلك العالم الذى كان مصرا على تزييف مواقف البطل.

ومع ذلك لا يمكن تصوير عمله كرواية كابوسية، الرواية تتكئ على الخيالى والأسطورى بجانب الواقع، إنها تعلن عن ميلاد روائى، عن ميلاد ميلاد رواية، على الأقل بالشكل التقليدى". لقد اعتبر البعض أنه فشل فى "عمل فنى متماسك. " وأن الشخصيات غارقة فى التجريد والتعميم. لكن لو قرأنا الثلاثية قبل الولوج إليها سنجد أنفسنا أمام رواية قصيدة ، وبعد

أن نفسر الكثير من شفراتها الدلالية سوف نرى أن الخطوط الرئيسية للرحلة حاضرة فى نصه القصير، "مديحة" التائهة فى حشد من الصبايا الفقيرات اللاتى يراودهن بالكلمات السحرية والفول السودانى والعطر الرخيص. البطل الذى كاد أن يكون نبيا فهو الذى طالما رق قلبه لفقراء قريته ووقف بجانبهم من أجل تغيير مجلس إدارة الجمعية الزراعية ويعيد لهم خبز ولبن المعونة ، يكفرونه بعد سجنه ويسمعون لقول الوالى فيتهمونه مثلما اتهم الشيوعيون بالكفر وأنه " كان يعاشر أخته فى الحرام" وبكل الأكاذيب.

والمدينة الغريبة عالية الأسوار التى وصلها هى السجن، وديكور هذا العمل ليس سجن المنصورة لكنه سجن المحاريق وسجن الواحات حيث "الكثبان الرملية والنخلات القزمية". يسرح مع البطل النجوم فتتجسد له جوزفين، المسيحية التى أقامت علاقة نصف مكتملة معه " تنام على صدره فوق السرير الفقير، ثم هجرته " مضت خلف حلمها القديم بالثوب الأبيض والتراتيل المقدسة. ولن يفهم القارىء دلالة كونها مسيحية فى النص إلا على سبيل المجاز واستثمار حكاية المجدلية والرموز المسيحية شعرية الدلالات مثل الصليب، وصعود الجبل..إلخ، وسيعتبر ذلك مقارنة بين الشاعر والمسيح، لكن النص يتكىء على واقع. فى النص تحمل الأشياء دلالات مغايرة للواقع أرحب بالتأكيد لكنها ملغزة فلن يفهم القارئ جملة مثل " وأمى لن تشرب من كفيك الماء" وأن جبل لبنان إشارة لزواج جوزفين من مارونى، وأن الرحلة للجبل لم تكن آمنة إذ انتقم منها الرب، إلا مع "موال الصبا فى المشيب"

تبدو تجربة السجن هنا أشد قسوة، فالحديث عن التعذيب النفسى والبدنى الذى تعرض له مثل:" لم يعد سمع من مكمنه سوى صوت طحن ضلوع بشرية، وانسحاق عظام أثرية ، ونشيش شواء لحم حى " وكذلك عنف الحراس معه "السياط السودانية المعقودة فى الزيت، وخيرزانات الجنود" هذا غير مفردات أخرى غرائبية مثل، و هجوم الحشرات، وضحكات أطفال تكشف عن أسنان سودها الدخان الرخيص، وعيونهم تنزف سائلا لزجا كعيون مدمنى المخدرات، والحارس الذى يتسلى بأكل فخذ إنسان، كل هذا لم يتعرض له البطل فى ثلاثيته. لكنها فى نصه تزيد من قتامة المناخ العام للعمل.

فى هذا النص يستحضر مشهد خلع ملابسه الذى سيبدأ به "زمن الزنازين"، لكن هنا يصبح الأب حاضراً وشاهدا على استقبال العساكر "لضناه" وتعريته وحلق شعره وإجباره على ارتداء خرقة بالية قذرة. وكما فى "الزنازين"سوف يتهم الأب ابنه بالجحود وعدم مراعاة مصلحة الأسرة، وتدمير سمعة أخواته البنات، ويعايره الأب بتضحياته التى لم يقدرها.

والأب هنا رمز لكل الفلاحين فهو ليس المدرس عبد الباقى أفندى بل فلاح" يعمل فى الحقل" ويصدق كلام السلطة، فيردد " الوالى أطيب خلق الله" ومشهد تذكر الأب لابنه بعد سجنه سيرد فى رواية "ولا هم يحزنون" عند خروجه من داره. يتذكر هنا وهو يصعد سلم البيت " أن ابنه كان يهوى عد الدرجات" فيعدها هو الآخر اكراما لذكراه، فيلقى برأسه على صدر زوجته منتحباً كطفل صغير.

وسنجد وصفا لأول ليلة فى السجن، واستقبال المساجين الكابوسى له حسبما يفعل المساجين، وتكرارا لكلام السجانة ومنطقهم، وحكاياتهم، فالبرص" معذور! مرتبه ضئيل جدا بينما هو يعول أمه المشلولة وجدته الخرساء وخمس عيال يأكلون الزلط وزوج، وهو لو صرف قرشا من مرتبه على السجائر ستزنى أم عياله من أجل خبز الأطفال."

فى الرواية يتابع القارىء تشكل مشاهد شعرية لا روائية، ففى القصيدة يمكن تقبل التناقضات كصورة شعرية لكنها

تفشل فى تشكيل مشهد روائي ، الانتقالات المفاجئة والمجازات التى تتجاوز قدرة الفن الروائى- إذ حذف الكاتب كاف التشبيه- تصبح غير مقبولة فى هذا السياق، وفى روايات اللا معقول تكون الصور التى تكسر أفق توقع القارىء مفاجئة وغير مبررة، ويغيب منطق النص الداخلى فى تبرير أو فهم الصور، لكنها لاتأتى بهذا القدر من اللهاث والإسراف والتشتت.. فعندما يتحدث عن جوزفين يقول :

فى مساء اليوم الذى قابلته فيه لأول مرة حملته كالمريمات إلى بيتها، وتعمدت أن يشاهد كل الناس فرحتها الأولى، وحين تزاحمت حوله السترات السوداء والصفراء، ابتسمت له ومضت أمام الموكب تبشر بقيامه وصعوده، أجلسته فوق سرير عشقها القديم وأشعلت له غليون والدها، وغسلت قدميه بزيت الورد، وأحضرت له سمكا وزيتونا وأطعمته بيدها...وعندما تصلب جسدها وبرد جسدها حتى الموت انحنى عليها ورسم علامة الصليب وغنى لها أغنية تدشين البيت المزمور... وسقط على وجهه يصلى لإلههم، لكنهم أنكروه وعلقوا دمها فى رقبته، وليس إلى جواره سواها رقيقة وذابلة كزهرة تفاح ميتة ، تحاول بكل مابقى لديها من قوة أن تبعد العجلات المسرعة وسنابك الخيل العثمانيين اللا مبالية والجرائد القديمة"

إن سرعة النص اللاهثة ، ناهيك عن كثافة الصور واكتناز الدلالات تجعلنا نقتنع بلا معقولية المكان و لا معقولية الزمان و لا معقولية الشخصيات كسمة للرواية، ولكن يظل إطارها العام هو رحلة السجن والحب بعيداً عن ميت سلسيل. انها إعادة تشكيل الواقع بصورة أكثر هذيانا من مفرداته نفسها حيث أن "تعريفات اللامعقول اللغوية و الفلسفية تبلغ به محل صفة هيئة أو حدث غامض مستغلق على معناه، يكتنفه الوهم من كل جهاته فلا يترتب عنه غرضه أبدا ، كما لا يستطيع العقل تبريره أو البرهنة عليه ، لأنه خارج ثنائية الصدق و الكذب و الفطرة السليمة...إن جانب المتخيل فيه يغترف واقع الأشياء و الكائنات و يعيد تشكيل هيئاتها ، و من ثمة يصير باحثا على الحيرة و التردد و الاضطراب"[52]

لقد حاول مسير عبد الباقى تكثيف وترميز رحلته فى رواية قصيرة، لكنها لم ترو غليله أو رغبته فى الحكى، واكتشف أن الرحلة أكثر ثراء من أن تختزل، فعاود كتابة تلك المئة صفحة فى ألف صفحة كاملة، وهى تقريبا حجم ثلاثيته... أخيرا نكرر أن النص لن يسلم نفسه للقارئ إلا لو قرأ الثلاثية، ولكن يبقى السؤال هل يستطيع بعد وجبته الدسمة فى الثلاثية تقبل أحجار سمير عبد الباقى؟

---

[52] *عبد الدائم السلامي منطق اللامعقول في الرواية العربية الحديثة..رواية الدارويش نموذجا ص 38.*

المتن الحكائى:

سيرة قرية في رواية "ولا هم يحزنون"

فى أول أجزاء ثلاثيته الروائية/السيرية يقدم لنا سمير عبد الباقى صورة غيرية، وليست ذاتيه بحكم أن تلك الأنا جزء لا يتجزأ من الوطن فلا يمكن الفصل أبدا بين الذات والموضوع ، وتستمر أحداثها لثلاثة أيام منذ لحظة موت الشيخ مقبل حتى مشهد جنازته: منذ فجر الأربعاء وفاته حتى جمعة الدفن ..

تضم الرواية ثلاثة أحداث هامة : موت الشيخ مقبل أمين عام الاتحاد القومي وهو شيخ القرية والمتحكم فيها سياسياً، وكان رجلاً مهابا يخشاه الناس ويعملون له ألف حساب، والثانى جهود زوجة مقبل فى جعل الجنازة موكبا مهيبا ومحاولة العثور على ورقة زواج الرجل من خادمته الفقيرة المسكينة "فرج الله" ، يتوازى ذلك مع مساعى نوال أخت سالم المناضل الشيوعى السجين فى أن تحظي بزيارة له في السجن.

وينتهى النص بأن تنجح نوال فى رؤية شقيقها سالم من شباك السجن عن طريق زوجة المعلم "النص" أحد المسجونين رغم العوائق التى يضعها القائمون على السجن وأقارب الشيخ مقبل فى طريقها. وفى نفس الوقت تتحول فيه الجنازة لفضيحة مدوية، حيث تخرج فرج الله عارية تزغرد وتدق صينية الطعام كدف، وهى تغنى "اتمخطرى ياحلوة يازينة" وتتكفل أشباحها بفرط عقد الجنازة وإهانة رموز النظام بعد اشباعهم رفساً وتنكيلا .

وفى هذا العمل يصبح العنوان الفرعى شديد الدلالة، فلولاه لظننا أننا أمام سيرة قرية لكننا حين نقرأ نكتشف أن سالم هو نفسه سمير عبد الباقى، وتقترب الرواية كثيراً من السيرة الذاتية بسبب إشارات الكاتب المقصودة، وهى إشارات ستتضح دلالاتها فى العمليين التاليين. لكن اختلافها عن عمليه التاليين تجلى فى كون الشخصيات جاءت متطورة، كما أن استخدام ضمير الغائب سمح لذلك الراوى العليم" بتعرية الواقع والولوج فى نفسيات أبطاله: نوال والشيخ مقبل وفرج الله والشنقيط... من ناحية أخرى جاء وصف الشخصيات مختلفاً لأنها لم تقدم ككتلة واحدة تظهر وتختفى مثل الشهب على الشريط السردى، ولكن مارس الكاتب نوعاً من التدرج فى الكشف حيث يتوزع رسم الشخصية على امتداد العمل .

رحلة نوال هى رحلة قلما نجدها فى أدبنا العربى فالأم المكلومة أو المرأة العاشقة سواء كانت زوجة أو حبيبة، هى عادة من تستأثر بدور البطولة فى البحث عن الرجل: الحبيب/ الزوج/ الابن الغائب. لكن نوال هى أول شخصية روائية تخرج للبحث عن أخيها، وتلك صورة لها ظلال قوية فى الحكايات الشعبية، عن تلك المرأة التى ضحت بالابن والزوج إذ يمكنها تعويضهما واختارت حياة أخيها.

وعكس إرادة والد البطل سالم الضعيف المرتبك، ورغم معارضة السلطة بمستوييها البوليسى ممثلاً فى مجدى ابن الشيخ مقبل، وعاطف ضابط نقطة القرية، والاجتماعى ممثلاً فى بسطاء القرية الذين يرون فى زيارتها لأخيها جريمة بحكم أن الأبواق الاعلامية تصور الشيوعيين على أنهم كفرة زنادقة يمارسون زنى المحارم.

يرصد لنا الكاتب رحلة نوال من القرية للمدينة "المنصورة" فى أواخر الخمسينيات حيث السجن ومبنى النيابة والأماكن الشعبية مثل "عزبة عقل" و "الشيخ حسنين"، ويحدثنا عن الوجوه التى تقابلها، وهى خليط من

حراس، وسجانين أجلاف، أو موظفى نيابة مرتشين ومهمشين من قاع المجتمع، ليسوا ملائكة لكن لاتخلو مواقفهم من شهامة حتى تنجح نوال أخيرا فى مقابلة أخيها السجين.

هناك خط موازٍ لهذه الرحلة وهو وفاة الشيخ مقبل حيث، تفشل كل الترتيبات فى الحصول على جنازة لائقة بالرجل رغم كل تضحيات زوجته وجهود الشنقيط ساعدها الأيمن فى تحقيق مهمتها. يعرى الكاتب مجتمع القرية بفساده وشخوصه المقهورين وفقرائه المساكين وكذلك المستغلين. البطل سالم هو الغائب الحاضر فأعماله وماعلمه نوال وشباب القرية ومطالبته بحقوقهم تجعله صوتا روائياً هاماً رغم أن ظهوره فى الرواية كان قليلاً نسبياً.

ومهما كانت أسباب الكاتب او ادعاؤه الكتابة متحررا من كل شكل أو قيد روائى، إلا أننا نعتقد المقدمة التى أسماها فذلكة قد أضرت بالعمل وجاءت خارج السياق. الرواية تبدأ فعليا مع وفاة الشيخ مقبل، صحيح أن المقدمة تكاد تكون مدخلاً ودافعا للكتابة لكنها تصدر عن ذات أخرى ، ذات عجوز مثقفة تدور حول نفسها بحثاً عن حجة للكتابة. تلك الفذلكة كان يمكن أن تقف حائلا بين المتلقى والنص، لكن حين يشتبك القارىء مع النص فإنها –لحسن الحظ– تتراجع فلاتصمد ولا ترسخ فى الذاكرة. إن ميكانيزمات الذاكرة تطردها لتفسح المجال أمام كتابة جميلة رائقة هى سيرة القرية، والقارىء من الذكاء ليعرف أن سالم هو قناع روائى لسمير عبد الباقى. نحن إذن أمام ثلاث سير:

سيرة الكاتب العجوز "فذلكة"

سيرة شباب سمير عبد الباقى المقطوعة فى الصفحة الأولى.

سيرة سالم بطل العمل

والأخيرة هى السيرة التى تستحق القراءة. ربما يعيدنا ذلك لفكرة أن رغبة الكاتب رغم محاولته تحرى الصدق، قد تراجع عن ذكر الأسماء الحقيقية حتى لايسبب احراجا لشخوص لعلها مازالت على قيد الحياة، وربما رحلت عنها فآثر ألا يهتك سترها. كما أنه قد صرح لنا أنه لايكتب مخططات روائية مسبقة، والحق أن كتابة مخطط أو تصور ما لرواية، ليس هو التكنيك أو الروتين الذى يتبعه كل الكتاب، ومع ذلك نرى أن حذف اسم سمير عبد الباقى –مجرد الاسم– من الصفحة الأولى لم يكن ليكلف شيئاً.

زمن الزنازين لسمير عبد الباقى

و البحث عن الذات

فرَّت الدموع – أو كادت – من عيني الشاويش سجَّان (حسن عطية) . لمحته يغالبها ، احمرار عينيه فضحه ، وهو يحاول التظاهر باستعمال القسوة معي ؛ لمَّا الضابط (عبد العظيم الريدي) وكيل السجن شخط فيه وفيَّ وهو ينتزع علبة السجاير (الهليود) اليتيمة من قبضة يدي الميتة عليها . كانت العلبة الأخيرة والوحيدة التي نجت من جيش المخبرين وعساكر الترحيلة في نهاية رحلتي من مبنى المباحث ومكاتب النيابة حتى السجن . كان الشاويش الطيب قد تركها لي حتى خرج الضابط من حجرته ، وبلا رحمة هرسها – غاضبًا – بجزمته ..

عاود الشاويش تفتيشي بدقَّة – منفعلاً – كمن ضُبط متلبِّسًا بالرحمة ، وأنا بين يديه ألفُّ كالفرخة الدايخة، أرتعش من البرد ، عريان إلا من الفانلة واللباس البفتة ؛ في ملقف بوابة سجن المنصورة الاحتياطي.

فعليا يشكل هذا المقطع الاستهلال الروائي الحدثي "بؤرة الرواية/السيرة" وتمفصلها الأساسي ؛ لأنه يكاد يلخص كل الأحداث التي وقعت والتي ستقع داخل العمل، فالعمل يتحدث عن تجربة السجن لشاب جامعى يسارى الأفكار، تتلقفه يد السلطة الخانقة الغليظة، ولكن هذا لايمنع من وجود وجوه انسانية سيسجل مواقفها خلال تجربته. المشكلة أن جزءا كبيراً من أزمته هو أن "الرفيق" لم يتلق تدريبا كافيا على مواجهة السجن رغم أنه مصير متوقع لمن يمارس عملاً معادياً للسلطة فلم يكن يدرى كيف يتعامل معه.

وبعد ذلك يلتجئ الكاتب إلى تمطيط هذا الاستهلال وتوسيعه وتبئيره سردا وتحبيكا وتشويقا عبر مسار المبنى الحكائي. لقد اختار الكاتب الحديث عن ثلاثين شهرا قضاها فى سجن المنصورة . لكن هذه الفترة يقطعها ترحيله الى القاهرة وحبسه أيضا فى قسم عابدين.

طبيعى أن تكون الرواية/السيرة رواية مكان بالأساس، لكن المكان فى هذا العمل ليس استاتيكيا أى أن فضاء النص ليس هو مجرد مكان السجن بجدرانه وزنازينه، على العكس هناك حركة لاتهدأ، لا تكتفى بالسجن بل هى حركة ارتدادية، إذ يحدث ديالكتيك مستمر بين الداخل والخارج، على هذا لاتصبح تجربة السجن مجرد وصف للعنابر والسجانة والزنزانة والتعذيب، ولكن العمل يقدم شخصية متنامية أبرزها شخصية البطل التى نعرف حياته وكفاحه الوطنى قبل السجن ونرى بعيونه الحياة خارج السجن فى مدينة المنصورة وقرية ميت سلسيل. وهذا وإن بدا حيلة فنية لسبر أغوار الأنا التى تعامل معها على أنها شخصية روائية. إلا إنها تمثل نوعا من فعل الهروب والمقاومة والتمرد على الواقع، فروحه حرة تغادر الداخل المقيت، الضيق، المغلق، نحو الخارج الرحب، الفسيح، الذى يتنفس بالحرية . يؤرخ سمير عبد الباقى للمنصورة كما فعل من قبل فؤاد حجازى فى ثلاثية السيرة الذاتية " أوراق ادبية" "م الدار للنار" "قرون الخروب" ورفعت السعيد فى "مجرد ذكريات" فقد قدم كلاهما وثائق هامة عن تاريخ المنصورة بمكتباتها وسينماتها ومسارحها وحدائقها وشوارعها القديمة التى اختفت من الوجود، لكنها لاتزال حاضرة فى كتابات مبدعيها، وأضاف لها الكاتب جزئية جديدة ومختلفة :سجن المنصورة.

ويقدم لنا الكاتب يجانب الأرغو التقليدى الخاص بالسجن والمساجين نماذج بشرية لشخصيات عديدة، و الغريب أن الكاتب يشفق على جلاديه، وكأنه مسيح جديد يصرخ **أَحِبُّوا أَعْدَاءَكُمْ، أَحْسِنُوا إِلَى مُبْغِضِيكُمْ، بَارِكُوا لاَعِنِيكُمْ، وَصَلُّوا لأَجْلِ الَّذِينَ يُسِيئُونَ إِلَيْكُمْ.** فهو يشفق على السجانة كما يشفق على المساجين غير السياسيين، ويرى الجريمة نوعا من الاحتجاج على قسوة وظلم سياسى ومجتمعى. يتحدث عن ظروفهم الانسانية الخانقة خارج السجن وداخله، بل يمكن القول إن الله قد أحسن بالمساجين حين دخل الشيوعيون المعتقلات، فالبطل يحاول تعليم السجانة لا مبادىء القراءة والحساب بل بعض المبادىء الانسانية، ويقوده ذلك نحو اكتشاف غريب "كيف يصبح الجلاد أكثر خوفاً من الضحية وكيف تثير الضحية المسجونة المعذبة رعبه المتواصل. وأحيانا يحاول البطل مساعدتهم فى اكتشاف العالم وخلخلة فكرتهم الزائفة عنه، واستعادة وعيهم الذى غيبته السلطة. فالشيوعيون وطنيون وليسوا خونة أو كفاراً.

والكاتب يرصد نماذج انسانية مختلفة تتسم رغم جرمها بنوع من النبل، فهناك الفلاح الشاب الذى يتنازل له عن الحذاء الوحيد الذى يمتلكه. وهناك شخصيات كانت الجريمة عندها وسيلة لا غاية لرفض القمع والظلم، وشخصيات أخرى مثل المعلم كرم الحشاش الذى يجادله البطل بالتى هى أحسن فيغير من وعيه، لدرجة أن يقسم ألا يأكل وحوله جوعان ويرسل له زوجته بزيارة "معتبرة" . هذا غير شخصيات لاتخلو من خفة الدم. وتؤكد على التواصل الانسانى مع الآخر سواء المختلف عنه فى العقيدة مثل الضابط المسيحى "ميخائيل" أو فى الايدولوجيا مثل الأخ "كمال" المعتقل الاخوانى.

وهناك ثلاث شخصيات متطورة: شخصية الريدى مأمور السجن، الذى كان لحسن حظ البطل" **تلميذًا بمدرسة جديدة ستحتل مكان مدرسة البطش الفج المباشر التي كانت تمارس الحكم في نفس الفترة في أبو زعبل و الواحات**" حيث يقدمها الكاتب بحيادية فليس كل مسئول عن سجن أو صاحب سلطة هو مختل وظالم ومريض نفسيا، يقدم لنا الكاتب رجلاً اتبع اسلوباً حازماً فى ادارة السجن، أسلوب لم يخل من انسانية وذكاء مستغلاً روح القانون، لأنه يعرف أن تصرفاته هو الآخر مراقبة.

الشخصية الثانية وهى شخصية درامية بامتياز شخصية الرسام عزيز وهى شخصية متطورة بل تلح وحدها كرواية كاملة منفصلة. وكان الكاتب جريئا فى عرضها، هو المسلم، فما ارتكبه المسلمون ضد عزيز شىء بشع بكل تأكيد، وليس فى تصرفاتهم علاقة بالإسلام. ذلك الفنان الجميل الذى جنت عليه قصة حب ، وهى واحدة من أعذب قصص الحب وأعنفها فى الأدب العربى، ولا يعانى عزيز فقط من حبه المستحيل والسجن والتعذيب والاضطهاد لكنه يصبح فريسة للسجانة والمساجين، فيريدون انتهاكه جنسيا، وقد حدث ذلك فدمر نفسيته، وعندما كاد أن يشفى من تلك الجراح النفسية عمقتها محاولة اعتداء جديدة ، ويموت عزيز منتحراً وقد وصمنا جميعا.

أما الشخصية الأخيرة فهى شخصية "أبو العينين" ذلك المحتال الذكى المثقف، الحكاء الذى لايجاريه أحد فى حكاياته عن الخير والشر، الذى يجيد قاموس المثقفين والمنحرفين والشعبيين، ويعرف كيف يصادق الحرس والمساجين مستغلا مكره وحصافته فى التقرب من الجميع، ويشارك مع البطل فى محاولة تطوير السجن وتنظيم نشاط إنسانى أو رياضى . أبو العينين هو المؤهل لسبر أغوار شخصية عزيز وكشف السر الذى جاء به إلى السجن ودمر حياته، يستطيع أبو العينين أن يكتسب ثقة عزيز فيبوح له بما لم يحدث به أحد، لكن الأول

يستغل ذلك فى محاولة إقامة علاقة شاذة مع عزيز مستغلا ضعفه وهشاشته، فيكاد يكون هو الذى جدل الأنشوطة التى يتخلص بها عزيز من عاره وفضيحته.

أما حديث الكاتب عن أسرته فلم يلجأ فيه لتراجيديا الموقف، ورغم خطاب الأب المؤثر الذى يتهم فيه البطل بتسببه بقتل أخيه الرضيع وارتكاب الكبائر وتلويث سمعة العائلة، لم يفرد الكاتب له مساحة كبيرة ولم يسقط فى شراك رومانسية شجنية أو شروحات تبريرية، والموقف الثانى للأب حين رفض ابنه التوقيع على إقرار بعدم ممارسة السياسة يأتى عرضاً، دون أن يسوق مناظرات بين الأب المكلوم والابن الذى سيتقمص شخصية الشهيد أو على الأقل القديس.

وبصفة عامة لم يلجأ الكاتب لاستجداء القارىء، وادعاء بطولات زائفة، فلانجد مشاهد تعذيب عنيفة تشبه من قريب أو بعيد ما تعرض له الرفاق فى السجن الحربى أو أبى زعبل. يعترف أيضا أن استخدامه العنف مرة ضد أحد المساجين غير السياسيين كان تصرفاً همجياً، يعتذر عنه لا على مستوى النص فقط بل على مستوى الواقع. هناك إلحاح وتأكيد أن البطولة كانت لآخرين لا يذكرهم تاريخ الحركة الوطنية مثل العامل البسيط "نجاتى عبد المجيد" وكذلك لشهداء اليسار المصرى مثل الشهيد "شهدى عطية الشافعى". ورغم اغراء السرد ورغم أن القصة قد تم المبالغة فى تأويلها إلا أن الكاتب يحاول قدر الامكان التزام الصدق، فواقعة اسقاطه كاب أحد لواءات الداخلية التى "**طارت على أجنحة الخيال الشعبى لتصبح فى ميت سلسيل قصة تروى عن ابن عبد الباقى وكيف مرمط باللواء الأرض**" رواها كما حدثت دون ادعاء للبطولة.

ومع تطور النص وتقدم الشريط السردى للأمام، تتبلور فى الذهن فكرة غريبة، لكنها حقيقية بكل أسف، كيف يمكن لإنسان أن يألف السجن، فيكاد البطل يبكى عندما يفكر أنه سيغادره. إن فكرة تحطيم ارادة الانسان الحرة واستمراءه للحبس شيء بشع بكل تأكيد. هل نعزوها للألفة مع المكان الخانق القابض على غرار قول الشاعر "وقد يؤلف الشيء الذى ليس بالحسن"؟ أم أن البطل قد أثر فى المكان وأضفى عليه نوعا من الجمال الانسانى فارتبط به، ناهيك عن ارتباط المصرى بمن يقاسمه الخبز والملح. أم هو الخوف من مواجهة الحرية مرة أخرى، صحيح أن تجربة السجن تمنحه الصلابة فيحاول تجميل ذلك الواقع بتحسين الطعام، بالقراءة، بممارسة الرياضة بعمل معارض فنية. لكن يتبنى النص تأويلاً آخر وهو أن السجن كان مجتمعا ضيقا، لم تستطع الآلة الاعلامية أن تؤثر فيه، فجاء البطل وكأنه أحد المبشرين بانتصار البروليتاريا القادم، ووجد فى السجن ضالته واكتسب أتباعا جدد، فعالم السجن لم يكن به مستفيدون من السلطة بل ضحاياها الذين أمسوا أطوع من غيرهم فى التأثير عليهم.

ويمثل جسد المرأة واحة أخرى للهروب من الجو القابض للسجن حيث يتذكر علاقاته النسائية، والحق أنها علاقات بريئة فى معظمها، لم تتعد لمسة يد أو قبلة فى الحلم، وأحياناً يتحرج من ذكر التفاصيل مثلما حدث فى تناوله للعلاقة مع ابنة خالته. وعلى عكس مذكرات وكتابات السجون نجد أن الرواية/السيرة تفسح مكانا للمرأة وللعلاقات الرومانسية خارج السجن، وقلما نجد ذلك فى الأعمال التى تحدثت عن تجربة السجن. ولأن العالم كوميديا لمن يفكرون ومأساة لمن يشعرون. لم يكن السجن حدثاً مأسوياً دائماً .

اللافت للنظر أنه الكاتب لم يحدثنا كيف أثرت فترة السجن على نتاجه الشعرى، فلم يخبرنا ببيت واحد من الشعر كتبه فى السجن، وكيف قاوم السجن بالفن وهو أحد آليات المقاومة. لم يقرأ قصيدة واحدة من شعره أو من شعر غيره على الزملاء. لكنه رغم ذلك كان حريصاً على تسجيل عدد من الحكايات الشعبية التى سمعها من المساجين.

والفصول متفاوته فى طولها النسبى، ولكنها أحيانا تغرق فى التفاصيل لدرجة اعتراف الكاتب نفسه بذلك على لسان أحد الكوادر الحزبية، فيقول وكأنه لسان حال القارىء "أعفنا من حبل التفاصيل". هناك أجزاء يمكن اختصارها إذ مالت للطابع المقالى مثل حديثه عن الشاعر والقانونى الفرنسى لابويسيه La *Boétie* ومقاله عن العبودية المختارة *Discours de la servitude volontaire* لقد زعموا أن لابويسيه قد كتب هذا المقال فى سن الثامنة عشر، والصحيح أنه كان فى الثانية والعشرين من عمره إبان دراسته فى الجامعة، وهو سن قريب من سن الكاتب فى مرحلة السجن، وصحيح أن معدة الكاتب الفكرية قد شكلها بكل تأكيد كتابات كثيرة ومتنوعة، إلا أنه حين قرأ القرآن والإنجيل وكتابات سيد قطب، لم يحدثنا عن الدياليكتيك الذى حدث بينه وبين النصوص، أسوة بما حدث مع نص لابويسيه، فأفكار الخير والعدل هى أساس الكتابات المقدسة ، كان يمكن لتفاعله مع تلك القراءات اثراء النص، وحينها يصبح الحديث عن العدل الاجتماعى ذا مرجعية دينية تمنح قضيته مصداقية أكثر لدى قطاع عريض من القراء.

وهناك تركيز على المشترك الانسانى، يتجلى ذلك فى علاقته بشخصية كمال الإخوانى الذى يمثل النقيض اليمينى حيث كان الحوار فى معظمه عن نقاط الاتفاق لا الاختلاف، واعتراف الكاتب رغم ذلك بوجود بمناطق محظورة كانا يحجمان عنها.

المكان الخانق مكان السجن والعزلة يجعله يفر إلى مكان آخر باستخدام تقنية الحلم، أو استدعاء أحلام اليقظة والفلاش باك فيخرج إلى البحر، وغيطان قريته. والزمان فى حالة سيولة حيث يقوم الفلاش باك والتداعى الحر والمونولوج الداخلى معظم الوقت باستدعاء زمن آخر مستعاد هو زمن الحرية، زمن الحب، زمن البراءة، ولا تحدث الاستباقات إلا نادراً فى محاولة لتقريب السيرة من الرواية (التقليدية على الأقل) . وينهى الكاتب نصه بوعد بالعودة للحديث عن سجون أخرى مثل (الواحات) و(عزَب الفيوم) و(مزرعة طرة) و(الاستئناف) لكن ذلك لم يحدث.

جدلية الأنا والذات

فى موال الصبا فى المشيب

فى روايته السيرة الأخيرة **موال الصبا فى المشيب** يعود سمير عبد الباقى لذكريات طفولته، والعنوان الفرعى ***رواية قد تكتمل غدا*** لايوحى بانتظار جزء آخر بقدر مايوحى بإحساس الكاتب باقتراب الأجل. " موال الصبا فى المشيب" هى ثالثة الأثافى، بها يكتمل الثالوث وبها أيضا يمكن فهم عمليه السابقين والربط بينهما.

وعكس الراويتين السابقتين يظهر سمير عبد الباقى بصورته على الغلاف، فى إشارة أن هذا العمل أقرب للسيرة التقليدية حيث يسرد علينا سيرة حياته من المنبع حتى المصب، من لحظة الميلاد حتى اللحظة الراهنة، أقصد لحظة التلقى. أى أنه أقرب نصوصه للسيرة الذاتية الصريحة التى تتمرد كثيرا على الشكل التقليدى وتروى حياة الكاتب بنفس السمات الأسلوبية .

ولكن يتوقف النص أكثر من مرة متوسلاً بأسلوب التداعى الحر أو المونولوج الداخلى ويظل هناك نفس الإلحاح على تفسير علاقات بعينها. وفى رحلة البحث عن الذات تبدو المراجعات أكثر وأطول، كما أن المساحة الزمنية الممتدة جعلت الشخصيات غير فاعلة روائياً، ولكنها كانت مجرد علامات فى طريق البطل وتكتسب أهميتها من سياق عام أكبر. الوقفات المستمرة التى تصور مشكلة الكاتب فى الاستمرار فى الكتابة، بسبب اليأس والواقع المحبط ،والحديث عن الذات الأخرى التى تتجلى فيها فكرة "الكا و "البا" لدى المصريين القدامى، جاءت كلها لتؤكد على الطابع التأملى لتلك السيرة.

الفصل الأول "ولكن أنفسهم" يظلمون" هو بمثابة اعتذار من الكاتب لشخصيات يعرفها من الطفولة، ورغم اعترافه بارتكاب سرقات طفولية صغيرة إلا إنه لا يثقل قلبه سوى تلك الأفكار السياسية التى بشر وأقنع بها البسطاء وأولهم أخته، ومع اقتراب الأجل، وتغير الواقع الذى جعل من ثوار الأمس أسماءً فى كشوف العملاء، وبعد أن باع الكثيرون مبادئهم للحصول على نصيب من الكعكة أو منحة تفرغ، يصبح نشره تلك الأفكار أشد الخيانات التى ارتكبها ضدهم، لولا أننا لانصدقهولانعد ذلك اعترافا بقدر ماهو نوع من السخرية المريرة التى تميزت بها كتابات سمير عبد الباقى.

يتناول سمير عبد الباقى الكثير من مراحل طفولته حيث يحدثنا عن قرية "ميت سلسيل"، المكان الذى شهد مراتع طفولته وعن اصدقاء الطفولة وعالم المدرسة. النص يرصد أيضا تلك التحولات التى شهدها ريف مصر ماقبل ثورة يوليو، وصراعات سياسية مثل أفول أو صعود حزب الوفد وقضايا الانتخابات وتاريخ الاخوان المسلمين وممارساتهم فى الريف.

يحدثنا أيضا عن القراءات التى أثرت فى وجدانه ولعل أهمها كتاب "المعذبون فى الأرض " الذى أثر على مستقبله وجعله ينحاز للفقراء والفلاحين والعمال والمهمشين وكون وعيه اليسارى بكفاح الطبقة العاملة.

يتناول سمير عبد الباقى أيضا علاقته المركبة بأبيه ذلك المدرس البسيط الذى بذل جهد الأنبياء هو وأمه فى تعليم أولاده والحفاظ على مكانة اجتماعية مناسبة رغم راتبه المتواضع، وصحيح أن الأب هو رمز للبطريركية لكن سمير عبد الباقى فى مراجعاته الأخيره يكتشف كيف أحبه ذلك الرجل ، فرغم أنه لم يقبله يوماً

ولم يقل له كلمة حب واحده، لكنه كان دائماً مهموماً بالأسرة، وما جهوده من أجل تطوير وتعديل البيت إلا خير دليل على سعيه المتواصل فى الحياة، ذلك الأب الذى فقد اثنين من أبنائه، كان طبيعياً أن يفرض سياجاً قوياً من الحماية الأبوية على ولده لدرجة أنه كان يوقع اسمه بالقلم الكوبيا على فخذه ليعلم هل نزل مياه الترعة أم لا، وكل هذا خوفا عليه من الغرق أولا والاصابة بالبلهارسيا ثانيا، وتتجلى المشاعر الحقيقية للأب عندما ظن أن ابنه قد أصيب بمرض الكلب فيسافر به إلى الاسكندرية لعرضه على طبيب وهو فى أشد حالات القلق.

أما الحديث عن أمه فقد راح يستكمل ماكتبه عنها فى " ولا هم يحزنون". "علية" تلك الست التى تزوجت فلاحاً فأضاءت لياليه الفقيرة بالجمال، وبأشعار "أبو بثينة"، وعشرات الحكايات، وكيف بذلت جهداً فى تربية الأبناء وإدارة شئون المنزل لتجعلهم من وجهاء القرية، ولاينى الكاتب يحدثنا عن خناقاتها مع الجدة بحكم أن الحماة كانت تريد لابنها واحدة من بنات العائلة، لكن ذلك المبرر لايخفى العداء التقليدى .

ويحدثنا عن قصة حب مع زميلته فى المدرسة التى اختطفها الموت، وعلاقاته بالنساء مثل حكايات زهزهان الفاتنة التى يمارس عليها أخوها أشد أنواع القمع الذكورى ويجلدها لمجرد خروجها من الدار، أو نرجس تلك الأنثى الجميلة الفائرة التى ألقاها حظها العاثر فى طريق رجل عنين، وأسرة شرسة، تريدها خادمة لا سيدة للدار، وكيف أشرفت على السقوط لكنها تستطيع كبح جماح نفسها فى اللحظات الأخيرة. وكيف لاتعدم المرأة الحيلة أبداً فى الدفاع عن نفسها وشرفها. والأنثى فى النص – رغم حديثه المبهم عن علاقات جنسية أقامها– ليست مجرد لعبة جنسية، بل كائن شديد الرقة والحساسية والذكاء، وبحكم تكوينه الريفى لم يفضح واحدة على سطور روايته. حتى امرأة القطار التى مارس معها بعض اللمسات الجنسية المسروقة ولم تحرك ساكناً، يبدو سكوتها مغلفاً بشفقة أمومية، أكثر من كونه استمراءً أو استمتاعاً بالموقف، فهى لم ترغب فى فضح المراهق الصغير.

وينتقل بنا الحديث للقطارات والسينما وكيف شكل كل منهما عالم جديداً، يحمله بعيدا عن "ميت سلسيل"، الأولى نحو المدينة حيث التعليم والثقافة والمدن الجديدة والبحر، والثانية نحو مدن البهجة والخيال .

ويروى لنا قصة حب مستحيلة بينه هو المسلم وجوزفين المسيحية وكيف أنه لم يقم معها أية علاقة جنسية، ورغم ذلك لم تقبله بريفيته، وكيف خانه الرفاق اليساريون وكيف خانت هى أفكارها وتزوجت من غيره.

ولع سمير عبد الباقى بالبيوت أسلمه للحديث مراراً وتكراراً عن بيت الأسرة ، وكأنه أحد شعراء الأطلال وذلك الولع والتقديس ماكان له أن يستمر بسبب تغير الظروف الاقتصادية والمجتمعية.

أهم ماجاء فى عمله الأخير هو الدياليكتيك المستمر بين الأنا والذات. تلك الذات التى شكلت وعيه وتمردت، وتلك الأنا المروضة التى استمرت فى الحياة أو لنقل فى الموت، إلا أن تلك الذات التى تلوث صفاء نفسه، هى ذاتها وقود الكتابة، وتظل فى توجيه الاتهامات له ولليساريين الذين باعوا القضية ورفعوا رايات الانكسار.

وحياة سمير عبد الباقى كلها يفسرها – كما تفسر هى– التحولات التى أحدثتها ثورة يوليو، وقرارات الستينيات ومعتقلاتها، وأيام الانفتاح الساداتى ثم الانبطاح المباركى ، فيتحول النص فى نصفه الثانى لمحاولات يائسة فى الهروب من الموت الإكلينيكى، ومراوغة الموت بالبحث عما يستحق الكتابة والتسجيل.

هذا غير رحلته مع المرض سواء مرض زوجته أو مرضه هو حين تهاجمه الشيخوخة وقذارات الواقع التى تجثم على صدره وصدر الوطن، وتمنع كل فنان من انتاج فن حقيقى، حتى يصل إلى لحظة ثورة يناير مفسراً صعود نجم التيار الدينى بأن اليسار قد ترك الساحة مبكراً فلم تجد الجماهير من يحمل الراية، فى الوقت الذى كان الاسلاميين فيه متأهبين لتلك اللحظة.

"مايهم الرحلة وليس الوصول" هكذا يكتب لنا سمير عبد الباقى رحلته مسقطا منها خمس سنوات الاعتقال، بحكم أنه قد خصص لها روايته السيرية السابقة "زمن الزنازين".

الفصل الثانى

مفهوم المكان في السيرة الذاتية:

"إن قراءة رواية هى رحلة فى عالم يختلف عن العالم الذى يعيش فيه القارئ فمنذ اللحظة الأولى التى يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالى من صنع كلمات الروائى، ويقع هذا العالم فى مناطق مغايرة للواقع المكانى المباشر الذى يتواجد فيه القارئ."

ميشيل بوتور

المكان هو المكان اللفظي «المتخيل» أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة. وترى سيزا القاسم أن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك فمن الضرورى أن نفرق بين المكان الخارجي/ الحقيقي والمكان في العالم الروائي. لهذا فإن مدينة المنصورة مثلا في ثلاثية سمير عبد الباقى ليست هى منصورة "فؤاد حجازى" أو "رفعت السعيد" لأن ما يجعل المكان مختلفا هو المنظور، وهو مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية وخاصة فن الرسم، إذ يتحدد شكل أى جسم تقع عليه العين والصورة التى تتلقاه بها على الوضع الذى ينظر منه الرائى إليه[53]. من الذي ينظر إلى المشهد ؟ ترى هل هو الراوي أم الشخصية الروائية؟ وفي الحالتين كما يقرر جينيت نجد أن الذي يصف المشهد هو دائما شخصية روائية حتى وإن كان هو السارد. وهذا بدوره يقودنا إلى بؤرة الوعي الذي يدرك ويعي المشهد.. وهنا نجد أنفسنا أمام إشكال تقني حقيقي هو ذلك الخلط بين الصوت والصيغة.. هل الصوت هو صوت المؤلف «السارد»؟ أم هو صوت الشخصية الروائية؟

وإذا عدنا إلى «تزفيتان تودوروف»، نجده يحل الإشكال بالإحالة إلى أقوال باختين في كتابه «شعرية دوستويفسكي» إذ يفرق باختين بين الصوت والصيغة قائلاً: ويكون للحياة معنى وتصبح بالتالي مقوماً ممكناً في

---

[53] *سيزا قاسم*

البناء الجمالي فقط إذا نظر إليها من الخارج «المنظور» ككل . إذ ينبغي ان تكون محاطة بالكامل بأفق شخص آخر. وبالنسبة للشخصية التخيلية «الروائية» هذا الشخص هو المؤلف بالطبع وهذا ما يسميه باختين التخارج. إن الخلق الجمالي هو نموذج مكتمل لنمط من العلاقة الإنسانية: ذاك الذي يحيط فيه أحد الشخصين الآخر بشكل كامل وهو بذلك يكمله ويحييه. إنها علاقة غير متناسقة من خارجية وفوقية.

ولهذا يخلص باختين إلى أن المؤلف ليس له امتياز على بطله فحقوقهما متساوية، ويضيف قائلاً: إن آراء دوستويفسكي «المفكر» عندما تدخل رواياته المتعددة الأصوات تنخرط في حوار كبير مع آراء وأصوات الشخصيات الأخرى. ولهذا يصبح منظور المكان السردي الروائي ملوناً بهذا الحوار وهذا الجدل، ومن ثم يختلف تقنياً المكان الواحد في الرواية حسب الشخصية التي تتكلم عن نفس المكان. كما يظل الناظر «السارد» أو الشخصية الروائية التي تصور المشهد عبر صوتها ليست هي المؤلف الحقيقي، ولكنها المؤلف المفترض.

وليس معنى هذا أن الشخصية تسكن ذاتها من دون مراعاة للواقع الخارجي، ولكنها تنظر إلى هذا الواقع وفق ثقافتها ومكوناتها، بل أيضا وفق حالتها النفسية، ومن هنا تأتي موضوعية رؤيتها ونسبيتها في ذات الوقت. إذن تحاول كل رواية تطبيع المكان بناء على الرؤية الخاصة بالنص. وكما يقول البحراوي إن المكان الروائي ليس مجرد ديكور بل هو الفضاء الذي يضم شبكة علاقات شديدة التعقيد من وجهات نظر شخصيات المكان «الرواية» وللمادة الحكائية، فهو مكون روائي أساسي. ولهذا، نجد أن الوصف الروائي يراعي إيقاع كل هذه العناصر.

وللمكان بكل تأكيد حضور فاعل في حياة كل منا، فهو الذي يثير فينا "إحساساً ما بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية. وعلاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثر والتأثير، لأن الإنسان "لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورته، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً في بناء الشخصية البشرية: فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كلّ ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"[(54)].

الخصائص المشتركة للمكان وصفاته: [55]

1 – **التواصل** : بمعنى أنه يمكن تجزئة المكان إلى أقسام .

2 – **التعدد البعدي** : (الطول والعرض والارتفاع).

3 – **الاتصال:** بمعنى أنه لا توجد منطقة أو مكان منعزل في العالم .

4 – **الاتجاه** : ويختلف باختلاف الفئة التي تتعامل مع المكان مثل: الفلاسفة والمهندسين والإنسان العادي والروائي.

(54) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد 6– لسنة 1986: 83.
55 س ديفيز "المفهوم الحديث للمكان والزمان هيئة الكتاب ص12

مفهوم المكان في القصة :[56]

1- المكان القصصي : وهو المكان اللفظى الذي تصنعه اللغة لخدمة التخيل القصصي .

2 – الفضاء : وهو مجموعة الأمكنة في القصة وإطارها المتحرك .

3 – الفضاء الجغرافي : وهو مكان ينتجه الحكي وهو محدود جغرافيا ، قابل للإدراك ، يتحرك فيه الأبطال .

4 – الفضاء الدلالي : وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي .

5 – الفضاء النصي : وهو الفضاء المكاني الذي تشغله الكتابة على الورق.

على هذا يشكل المكان في النص السيرذاتي أحد الأركان الرئيسية التي تقوم عليها العملية السردية حدثاً، وشخصيةً، وزمناً فهو الشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته(57). ولكن هذه المركزية التي يتمتع بها المكان لا تعني تفوقه أو تميزه على بقية المكونات السردية الأخرى، وإنما تنجم في الأساس عن الوظيفة التأطيرية والديكورية التي يؤديها المكان(58). فالإحساس بالمكان لا يختلف عن الإحساس بالزمن "ذلك بمقتضى الترابط والتشارط العضوي بين الفضائين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لها من جهة ثانية، وبمقتضى المضمون القصصي للمرحلة من جهة ثالثة"(59).

ولا يختلف الأمر كثيراً في علاقة المكان بالشخصية أي الإنسان وتأتى أهمية هذه العلاقة من كون المكان يشكل الإطار الحركي لأفعال الشخصيات، فضلاً عن وظيفته في تفسير صفات الشخصيات وطبائعها عندما تعكس مواقفها وسلوكها، ويوضح معالمها الداخلية والخارجية(60)، فالبيت مثلاً امتداد للإنسان فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان(61).

وكما سبق وأكدنا لا تقل أهمية وجهة النظر بالنسبة للمكان عن المكونات السردية الأخرى، فلا يمكن للمكان أن يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر الشخصية التي تعيش فيه، وهذا المنظور هو الذي يحدد أبعاد المكان ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي(62).

ويمكن القول إن المنظور الذي يتخذه الراوي في تحديد أبعاد المكان ورسم طوبوغرافيته هو من أكثر الطرق ملاءمة في السيرة الذاتية، وذلك لأن "الرؤية من أكثر المكونات السردية توسطاً في الذاتية والطابع الشخصي"(63). ولأن السيرة الذاتية تعتمد على وجهة نظر الراوي الذى يتولى السرد أى وجهة نظر المؤلف نفسه.

---

56 سمر روحي الفيصل "بناء الرواية العربية السورية" اتحاد الكتاب العرب
(57) *مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة، نجيب العوفي: 149.*
(58) *مرايا نرسيس: 153.*
(59) *السابق:154.*
(60) *الشخصية في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي: 96.*
(61) *نظرية الأدب، رينيه ويلك واوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي: 532.*
(62) *بنية الشكل الروائي: 54*

ولا يرتبط المكان في النص الحكائي بوجهة النظر والأحداث والشخصيات والزمن فحسب وإنما يرتبط أيضاً "بطائفة من القضايا الأسلوبية والسيكولوجية والتيماطيقية التي وإن كانت لا تتضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكسبها في الأدب، كما في الحياة اليومية"[64] فالمكان الذي يتلوّن بالحالة الفكرية أو النفسية للشخصيات المحيطة به هو مكان له" دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسطٍ يؤطّر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاورٍ حقيقي ويقتحم عالم السرد محرّراً نفسه.. من أغلال الوصف"[65]. وهو لا ينفصل أيضاً عن دلالته الحضارية فالمكان "يتشكل من خلال العالم القصصي ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة ورؤية خاصة للعالم وهو ما تسميه جوليا كريستفيا (اديولوجيم العصر)"[66].

والسيرة الذاتية هى حصيلة الجمع بين نوعين من الكتابة: التدوين التاريخي والحكاية الفنية[67] لهذا نجد أن المكان الواقعي الذي نبحث عنه في كل سيرة الذاتية يتشكل من المكان المعيش في الواقع بوصفه واقعة حقيقية ، والمكان بوصفه تجربة فنية. أي أن المكان حصيلة مزج الوقائع التاريخية بالفنية. المكان في النص السيرذاتي ليس مكاناً جغرافياً صرفاً، ولكنه مكان واقعي بالمفهوم الفني للكلمة، مثل أي مكان واقعي في الأدب لأن "المادة التي يفترض أن تكون حقيقة وأصلية لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما أن تصبح موضوعا للسرد إلا ويعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تتدرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبداً عن مطابقة حرفية مباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف التاريخية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص"[68].

واستحضار هذه الوقائع في النص السيرذاتي واستدعائها من الذاكرة ليس أمراً سهلاً، وسيعترف سمير عبد الباقى بذلك مرات ومرات، ناقما أحيانا على ذاكرته العجوز، أو معترفاً باستحالة تذكر الأشياء كما هى، فنجده يقول مثلاً فى "زمن الزنازين":

"طبعًا لا يمكن أن تتم مطاردة الذكريات بهذه الدقة السردية المتكاملة الدرامية .. خاصة وهي مطاردة من قبل نزيل زنزانة انفرادية منذ (50) عامًا أو يزيد .. لم تكن الأحداث تتوالى بكل هذه الدقة والاكتمال وإلا دخلنا في مناطق الافتعال . ويظن أنها حيل من حيل الكتابة وتنويعات من فنون السرد التي لا أجيدها . وتلك الذاكرة مهما كانت فلابد أن أصابها الوهن الآن ولذا فمثل هذه الحدوتة قد تتجسد كما هي ولكن حسب سيناريو مختلف ونحن سوف نقابل أحداثًا وشخصيات أخرى كثيرة .. فعذرًا نطلبه مقدمًا لاختلاط التواريخ وفقدان التتابع المنطقي وسيكون هناك بعض التداخل ولكن أبدًا لن نفقد خط الصدق الذي سيكون مقدسًا كخط الحزب .."

وفى "موال الصبا فى المشيب" سيكون أكثر إلحاحا فى الشكوى:

---

(63) *مرايا نرسيس:101.*
(64) *بنية الشكل الروائي:33.*
(65) *بنية النص السردي: 71.*
(66) *مرايا نرسيس:54.*
(67) *النقد والحداثة: 116.*
(68) *السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي: 17.*

" أنا أقلب صفحات ذاكرتى التى صارت كمخطوط قديم تأثرت أوراقه حتى بليت والتصقت وكادت تتهرأ من طول الاهمال ومخالب الزمن..لاتعطينى نفسها بسهولة وأجتهد فى تفسير مايتاح لى من شذرات وعبارات تكون أحيانا ذات مدلول أو تكون ملغزة أو غامضة، وقد تقتصر على بضع حروف أو نثائر من مزق صور حالت ألوانها"

ويعترف الكاتب أيضاً أن الذاكرة تتسلط عليه فى لحظة الكتابة وتفرض أو تلح على موضوع بعينه، فمبدأ الانتقائية يخضع لأهواء ذاكرة عجوز وسياقات اجتماعية وسياسية ونفسية:

" لقد ظللت لثلاثة أيام أحاول الهرب من حكاية المندرة التى لم يعد لها وجود فى بيتنا رغم كل ما كان لها من حضور طوال سنوات طفولتى وصباى حتى عودتى من السجن لأجد البيت الذى عشته وألفته صار بيتا آخر أدهشنى ضيقه وتقزمه مع أنه بنى على نفس مساحة البيت القديم"

لكنه يفاجئنا بل فوجىء مثلنا بعد ذلك أن المكان " المندرة" الذى أجهد الذاكرة فى استدعاء تفاصيله لم يكن كما وصفه، فالفن بصفة عامة لايستطيع أن يستنسخ الواقع كما هو:

" اكتشفت بعد تفحص صفحة ظهرت فجأة من بين ركام أوراق الذاكرة الصفراء أنها لم تكن كذلك فى سنوات الحرب ومابعدها"

ومع ذلك فالسارد في النص السيرذاتي يذعن كليا في أثناء عملية السرد لذاكرته ، وهذه الذاكرة كما رأينا "ليست آلة صماء تسجل الأحداث والأفكار دون تمويه أو تشويه، أو دون زيادة ولا نقصان، وإنما هي جزء من نسيج الإنسان الحي.. يتطور ويخضع أعظم الخضوع لعامل الزمان. فهي أولاً لا تحتفظ بكل الآثار والأفكار، ولا تسجل كلّ ما تضطرب به حياة الإنسان من تجارب وأحداث. وإنما هي تميز وتختار، تأخذ وتدع"[(69)].

إن البحث عن التطابق المفترض بين الوقائع كما هي ، وبين أسلوب عرضها في النص السير الذاتي أمر مستحيل وذلك بسبب آلية عمل الذاكرة وما قد يعتريها من ضعف أو نسيان من جهة، وعدم تمكن الكاتب السيرذاتي من التخلص من إلحاح الحاضر عند كتابة السيرة من جهة أخرى. إذ لا يستطيع أبداً " أن يتخلص من الحاضر الذي يكتب فيه، ليلتحم بالماضي الذي يرويه"[(70)] لأن الذاكرة في أثناء عملية التذكّر يحدث فيها انقسام تلقائي للذات إلى (الذي كان) و(الذي يكون) مع اعتبار (الذي يكون) له الأفضلية على (الذي كان)[(71)] فـ "الاسترجاع الواعي المسلط على أو المسقط على الماضي الاعتقادي يستجيب لضغط الوعي المتشكل آنياً. ولا يسمح للماضي وما يمثله وعيه في زمنه بأن يأخذ مساحة كافية في الكتابة"[(72)].

---

(69) *الموت والعبقرية، عبد الرحمن بدوي: 107*

(70) *السيرة الذاتية، جورج ماي، تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة: 94*

(71) *فن الذات كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية، وليم جنس، ترجمة : ياسر شعبان، مجلة البحرين الثقافية، العدد 19 لسنة 1999: 90.*

(72) *الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً: 115.*

وقد تقود الذاكرة بالمكان إلى التقريرية لأنها تعتمد العين أو السمع أو الإدراك لدرجة قياس تأثير المكان، إلاّ أن هذه التقريرية لها أهميتها في بعض الأحيان لأنها "تعيننا على إدراج عدد أكبر من الأماكن دون الاهتمام بتفاصيلها، لأن الحديث المراد توضيحه هو ما يجب الانتباه إليه آنياً"[73].

وللمكان في وعي سمير عبد الباقى منزلةً خاصة تتضح أهميته في رواياته السيرية الثلاث .

فضاءات سمير عبد الباقى

يتنقل الكاتب فى نصوصه الثلاث بين فضاء القرية والمدينة سواء كانت المنصورة أو الاسكندرية أو القاهرة. ونلاحظ أن فضاء القرية هو الفضاء المهيمن على ثلاثية الكاتب، فالمدينة لم تلعب دوراً كبيراً فى تشكيل وجدان صاحب السيرة، لكنه مع ذلك لايعاديها ولا يراها "مدينة بلا قلب" مثلما كان يراها أحمد عبد المعطى حجازى ، المدينة ستشهد دراسته الثانوية والجامعية ولكن لايتعرض النص كثيرا لتفاصيل المكان فى دمياط والقاهرة، أما الاسكندرية فقد هوسه فيها فضائين: فضاء البحر وفضاء السينما، ولكننا سنضطر فى دراستنا التفكيكية أن نبدأ بفضاء القرية، حيث أن مرحلة الطفولة الريفية تشغل أكثر من ثلثى حجم كتابه الثالث " موال الصبا فى المشيب" ولنبدأ بنص "**ولا هم يحزنون**"

مسرح الأحداث الرئيس هو قرية ميت سلسيل، وتختلف هنا رؤية الكاتب، فالقرية التى رآها جنة فى طفولته، حيث البراح والخضرة ومراتع الهناءة تختلف بعد أن تشكل وعيه وصار أكثر إدراكا ويسارية، و قادرا على رؤية الجانب الآخر من الصورة حيث الفقر والمرض والجهل وغياب العدالة الاجتماعية :

ويتبدى فقر المكان من خلال ساكنيه فما يهم الآن ليس تقديم طبوغرافيته أو ملامحه بل التركيز على ساكنيه، وقد قدم الكاتب مكانه دون تمهيد، بل ألقانا فى أتونه مباشرة بعد أن انطلقت فى ذلك الفجر ثلاث طلقات فشنك من بندقيتة "حماده المصرى" من فوق مئذنة الجامع الكبير، ثم كبر وأذن معلنا وفاة كبير القرية "الشيخ مقبل":

" النسوان صحت على النداء الفاجع ... وهن ينفضن عن صدورهن الصبيان القابضين بأسنان كالعلق على حلماتهن الناشفة ويزحن الرجال القافزين فوقهن كخيل الموالد"(...)" كاشفات عن الضفائر المحلولة الملبكة أو المعقودة المتربة أو عن شعر مهوش أكرت مجعد أو سائح خشن هائش مكتكت منقوع فى العرق والتراب محمل بنفايات الحقل والوقيد"

السرد هنا يتأثر بالمكان فقد جاءت الصور والأخيلة من البيئة، ولم يكتف الكاتب باستخدام بعض المفردات الريفية الاقليمية، بل راح ينقل نظرته العارفة بخصوصية ذلك المكان، العليمة بطبائع وسلوكيات وطرائق حياة سكانه

" انتشر الخبر انتشار الدبان فى موسم البلح ، حط على الدور، زن كالنحل الصايع على أسوار الدواوير والزرايب . تسلل كالسحالى من شقوق النوافذ والطيقان زاحفا تحت أعقاب البيبان المخلعة. هاجم النائمين على ضهور الأفران وفى بطون المداود .أقلق منام المرتاحين على السراير والمقرفصين على الكنب البلدى او

(73) *الرواية والمكان: 87/1.*

على المصاطب وصناديق النوارج ، حوم كالدبابير الصفراء يلسوع البهائم ويضايق الحمير كالقراد الرزل ، ومثل الفاش القاتل أفزع الدجاج ونكد على الحيوانات فى الحواش المستسلمة لليل شتوى قارس مظلم لم يظهر له قمر"

فضاء البيت:

البيت وهو مكان الألفة والحماية والسكينة. وقد سمّي بالمسكن لتضمنه معنى السكينة والأمان، والبيت كما يقول باشلار " هو ركننا في العالَم، إنه، (...) كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى.(...) ونظرًا لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة حياتنا.

إن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية. ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة. في حياة الإنسان ينحّي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتًا. إنه – البيت – من يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض.

البيت جسد وروح، وهو عالَم الإنسان الأول. قبل أن "يُقذَف الإنسان في العالَم"، كما يدَّعي بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين، فإنه يجد مكانه في مهد البيت. وأيَّة ميتافيزيقا دقيقة لا تستطيع إهمال هذه الحقيقة البسيطة لأنها قيمة هامة، نعود إليها دائمًا في أحلام يقظتنا. الوجود أصبح الآن قيمة. الحياة تبدأ فسيحة، محمية، دافئة في صدر البيت.[74]

وعلاقة البطل بالبيت لانراها بعيون سمير عبد الباقى فقط، ولكنها تبدأ قبل مولده، تتجلى فى علاقة الأم "علية" بالبيت، فهى التى تصور أهل أبيه أنها مجرد فتاة غريبة مرفهة، أخذت على عاتقها إدارة شئون البيت، وغرس قيمة الانتماء لذلك البيت، واضفاء نوع من القداسة والحميمية فى آن واحد على المكان. ومن الطبيعى أن ينتقل ذلك الشعور للأبناء حيث يشكل البيت بؤرة اهتمامهم، وقد جاء ذلك فى "و لاهم يحزنون" لكنه تكرر بتفصيل أكثر فى "موال الصبا فى المشيب"

"أصبحت لا تكف لحظة عن عمل شيء يحتاج البيت له .. فهي تكنس وتغسل وتطبخ .. وترفو وترقع وتطبق وتنظم وتنقي الغلة وتسفح الرز وترتق القطوع والتمزقات وما أكثرها في ثياب من لا يكفون عن الحركة . وتروق الماء .. لكنها لم تخرج لتجلبه فهي ست البيت يأتي إليها دائما من يساعدها .. إذا ما أحتاج الأمر . كانت تعتبر البيت مملكتها ، لذلك نشأنا أنا وإخوتي الصبيان قبل البنات نقدس البيت . وندفع من أرواحنا وأنفسنا وأمزجتنا بل وحتى طموحاتنا ونزواتنا في سبيل تدعيم أسس البيوت التي صنعناها بإراداتنا الحرة .. أو بإرادتنا المهتزة المضطرة – تحت ضغط ظروف أو عواطف أو تطورات جبرية في مسارات حياتنا القدرية .

أما بيت الجد وهو الأصل، فقد خصص له فصلاً كاملاً بعنوان "**الذي باركنا حوله**" ... ونلاحظ بداية من العنوان، إضفاء نوع من الجلال والقدسية على ذلك "**البيت العتيق**" إن الوصف يركز على صفات العراقة والشموخ والعلو والازدهار، رغم أنه يكاد يكون فوتوغرافيا، فالصفات المستخدمة توحى بالضآلة فى

74 انظر جاستون باشلار جماليات المكان

مواجهته والاحساس بالحماية فى ذلك الكيان الجليل الضخم، وشأن كل مقدس هناك شعور بالغموض الذى يكتنفه، وسنلاحظ أيضا ارتباط المكان أو حرص الكاتب فى وصفه على استخدام مفردة الحديد "ذو البأس الشديد" حسب التعبير القرآنى، ومع ذلك فالخصوبة والخير والسكينة سيعبر عنها حقل سيمائى يتشكل من الطيور والخضرة، ولنقرأ وصف الكاتب مع ملاحظة أن الخطوط من عندياتنا:

"كان (بيت جدي) في زمانه كبيرًا ممتدًا في الشارع ، واسعًا ، له باب ضخم لا تصل عيناي إلى مداه ، باب من ضلفتين هائلتين منقوشتين بزخارف من أغصان النبات والأزهار الخشبية. لكل ضلفة شرَّاعة طويلة من الحديد العريض المشكل في دوائر وأقواس متداخلة .. وتعلو الباب فوق عارضة من الخشب ، نصف دائرة حديدية هائلة تؤطر شمسًا من الأشعة تقف عليها أزهار وعصافير من الحديد ، لم تكن تفتح سوى ضلفة واحدة ولا تفتح الأخرى معها إلا عندما تدخل الحمير محملة بالزكائب المتخمة بالحبوب في الموسم أو محملة بالبرسيم في الشتاء ، وإلى يسار هذا الباب العملاق شباكان شديدا الطول لهما إطار خارجي من الحديد المزخرف الأطراف والزوايا يحيط بعدة أسياخ سميكة من الحديد لم تكن تسمح لرؤوسنا بالخروج من بينها "

(...) كانت جدران البيت عريضة.. يستطيع الجلوس على حجر الشباك ثلاثة أو أربعة منا نطل على الشارع من بين القضبان متعلقين في الأسياخ الحديدية بقبضاتنا الصغيرة ..

خلف الباب الضخم لبيت جدي كان دهليز طويل واسع وعريض سقفه عال جدًا .. تعشش فيه بعض طيور عصافير الجنة في أعشاش طينية تبنيها باهتمام ودأب شديدين ، ولم أكن أصدق أنه يمكن الوصول إلى ذلك السقف العالي الذي يبدو غارقًا طول الوقت في ظلام غامض حتى في عز النهار .

على يمين الداخل كانت المندرة ذات الشباكين حيث كانت ثلاث مصاطب كبيرة وعريضة تمتد أسفل الجدران مفروشة بالحصر أو العِبْي الصوفية اليدوية ذات الملمس الخشن. كانت ثقيلة لا أذكر أنني كنت أستطيع تحريكها أو حملها .. "

بعد ذلك ننتقل لوصف البيت من الداخل، والبيت لايخلو من الأسرار

"كان هناك حاجز يفصل بين آخر المندرة وداخل البيت يتكون من نصف جدار وباب بلا ملامح ، وخلفه يقع (الكنيف) الذي كان مجرد (حفيرة) في الأرض السوداء الرطبة .. كنت أخاف الاقتراب منه .. لا بسبب رائحته النفاذة فقط، ولكن لظلمته الغامضة "

وعند الحديث عن البيت سنجد الكثير من الأشياء التى تصبح ذات طاقات سحرية سواء كانت من الأحياء أو الجمادات، ولما كان وصف الأشياء يؤدي دوراً مزدوجاً في النص فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي فضلاً عن أنه يحمل دلالة خاصة في النص[75]. فالوصف هنا يأتى بعيون الطفل بما له من قدرة غريبة على التخيل، وكما يقول فلوبير "وراء كل شيء تافه قصة هائلة" نرى الأشياء كيف يراها الطفل تحوى أسراراً وطلاسم تجعل ألفة المكان ممزوجة بالرهبة، ومن ذلك البقرة وهى مجرد بقرة عادية ولكن الرهبة التى تحيط بالمكان تجعل الراوى الطفل يبالغ فى تصوراته أو هكذا يتخيل جدته"أم العز" :

---

(75) *بناء الرواية: 100*

في بعض الأحيان كانت هناك بقرة . تظهر أحيانًا في قاعة الفرن ، كنت أعتقد اعتقادًا جازمًا أنها واحدة من المداحات الغجر اللاتي لم تكن تطيقهن جدتي ، سحرتها وحبستها لأنها لم تمض في حال سبيلها ، وظلت تصدع رأس جدتي بطبلها المزعج وصوتها القبيح . ولم تجد أحدًا من العيال لترسله إليها برغيف أو بعصا ليطردها ، فاستدرجتها إلى داخل البيت وعاقبتها وحوَّلتها إلى بقرة .. كنت أرى حزنًا إنسانيًّا غريبًا في عيون البقرة .. كانت تسمعني عندما أتسلل إليها أسألها ، وكانت تحاول الإجابة ، ولكن عجزها عن الشكوى كان يفجر في عينيها دموعًا .. وكان صراخ جدتي وصياحها عليَّ كلما دخلت عند البقرة يؤكد لي خوفها من أن أكشف سرها أو أبطل سحرها .. وكان الأمر دائمًا ينتهي بعلقة ، لا لأنني أغضبت جدتي ولكن لأن أبي لم يكن يريدني أن أعبر حدود المنطقة المحرمة الخاصة بها أصلاً . خوفًا من أن تحولني إلى كلب !

ولنعد إلى الأشياء فشخصية الجدة الآمرة المتسلطة ومزاجها الحاد ونظرها الكليل علاوة على أنها حارسة للكرار يجعل الأشياء المحيطة بها وفضاء الجدة غرائبيا.

كان عندي إيمان راسخ مؤكد أن لديها كنزًا يفوق كنز (الملك الشمردل) تخفيه في أرض الحجرة أو في (الخورستانة) التي في الحائط الغامض ، مغلقة بمفتاح له ثلاث سنات من حديد صلب نادر، يشل من يمسكه ، غير صاحبته ، يبرق معلقًا في حبل كتان غامق حول رقبتها . حذرت العيال من النظر إليه لأنه مرصود وقد يصيبنا بالعمى ، إذا وقعت عيوننا عليه ونحن نعبرها متسللين إلى المنطقة المحرمة .

لكنه شأن كل مكان مرصود، يخفى كنوزه وأسراره، والكنوز نوعان كان أكثرها مراودة واغواء للبطل الصغير هو وأقرانه من أبناء عمومته تلك الخيرات، وسوف نرى الوصف الى يصور حركته هو وبقية الأطفال مثل طابور نمل، أما تعداد أنواع تلك المأكولات والخيرات فحدثعنه ولا حرج.

"**كنا في أوقات معينة نصعد في صمت على السلم إلى نصف السطح الممتد أمام (الشكمة) البحرية في الدور الثاني . ونزحف تحتها في طابور كالنمل أو دود القطن ، حتى لا يرانا أحد من سكان المقاعد ، عابرين إلى حيث الخزانة العامرة بطواجن الرائب وشوالي الحليب وأشولة السمسم .. كان عيال عمتي يعرفون متى يكون الغزو مجزيًا لنفوز بالغنيمة (...) وأمام استمرار غزو (الخزانة) حتى بعد معرفة السبب سدت الطاقة تمامًا .. وحين اكتشفوا اختراق حاجز الطين الذي لم يكد يجف نقلوا كل ما في الخزانة من خزين إلى الحاصل المحروس (بالرصد السحري المتربع) على العنجريب طول الوقت مستندًا على جدار بابه المحرم.**"

ويصبح النص الحكائى بديلا عن فراغ الواقع، فيستكمل السارد فى نوع من الاستباق الحكايات الناقصة أو غير المفهومة للطفل، ومن ذلك وصفه لأشياء الجدة وممارساتها اليومية واستعمالها تلك الأشياء لاضفاء مزيد من الغرائبية على المكان:

حتى كان يوم رأيتها ترج سائلاً ما في شيء صلب غريب ، شبه مجوف ، يلمع باطنه كرخام عتبة الجامع العاجية ويتعرج ظاهره القائم عروقًا بنية غريبة تتخللها شروخ من بياض يكاد يضيء .. قالوا أنه قرن (الحنتيت) الذي عرفت فيما بعد أنهم يقصدون (الخرتيت) وبعد أن رجت القرن بالسائل الذي وضعته فيه مع عشب ناشف مطحون .. قرأت عليه أورادًا أو آيات على رأس بنت عمتي المحشور بين ركبتيها . وعمتي تفتح فم البنت غصبًا لاستقباله فزعة تحاول التخلص باكية من كلابة ركبتيها دون جدوى ..البنت شفيت من

المغص القاتل – بعد أن نامت طويلاً غارقة في عرقها ، صحت وقفزت على قدميها كالقردة . وعرفت من أحاديثهم أن (قرن الحنتيت) هذا أحضره جدي من أرض الحجاز هو (ودهن إحليل تمساح) و(كبد عقاب حي) وأن ساحرًا من السودان لقنه كيفية استعمال السحر في شفاء الأمراض ، وهو علَّم جدتي السحر بدوره .

ويضاف لأسرار الجدة ارتباط المكان فى ذاكرة الطفل بالحكايات الشعبية التى شكلت وجدانه وساعدت على شحذ خياله، فيصبح وعيه بالمكان مختلفاً لدرجة أن المكان سيتغير لدرجة أنه قد يلغى إحساس الطفل فى لحظات الرهبة بالتفاصيل وتزدحم الأشياء لدرجة أن تصبح الصورة ضبابية

كنت متأكدًا بعدها أن لدى جدتي أشياء أخرى خفية كنت أسمعها تتردد على ألسنة الكبار عن (نمل يتيم... وعقارب عقيمة وهداهد صامتة .. ودم أطفال يتامى) ثم اختلط كل هذا بما قرأته في حكاية (جودر) والسحرة المغاربية الذين جاءوا إلى مصر يسعون وراءه لكشف كنز (الشمردل) وبغلة الحظ والمسحور والجحش الذي يأخذ شكل المارد وتمثل لي كل ذلك متجسدًا في الظلام الذي يكلل الغرفة التي لا نوافذ لها، ضبابًا يحجب السقف والأركان عن نظر من يجرؤ على التطلع صدفة أو على البحلقة عمدًا في فراغها الرطب اللزج ..

وبعد وفاة الجد سيصبح البيت خالصا لعائلة عبد الباقى، ورغم أن الأب لم يحصل على نصيب مساو لأخوته فى التركة، لكنه كان نصيبا عادلا من وجهة نظر الأب ، فقد تعلم فى حين حرم اخوته من التعليم، على هذا يصبح عبد الباقى الوريث هو الأحق بسكنى المكان، وأجدر الأبناء بميراث البيت، فالبيت رمز قوى للأسرة ولعزتها ومكانتها الاجتماعية فلم يحصل عليه أو لم يسع للحصول عليه إلا أخطرهم شأنا، والأرض بكل ماتشكله فى الوجدان الريفى، تتراجع أهميتها أمام استمرارية وجود عبد الباقى فى ذلك المكان، ورغم أن الطفل الصغير سمير سيفرح بالبراح والحرية وزيادة مساحة مغامراته وحدودها، إلا أن أهمية البيت تفرض نفسها وتتجلى فى كلمات الطفل:

"خلص البيت بعد دفن جدتي لـ(عبد الباقي) طبعًا . ووزعت بقايا التركة التي كان يمكن أن يكون مصيرها كمصير (قرن الحنتيت) وكل ما ظنوا أنه كان يملأ (الخورستانة) وسويت ملكية البيت فلم يكن أحد يود مشاركة أبي فيه. وهكذا أصبح عالم مغامراتي الصغيرة الهائلة ، ممتدًا على مساحة يمتد براحها – كما أوحت لي حصص وكتب الجغرافيا عبر حدود – قارات العالم – التي يقع غيط (السباخ) منها موقع القلب بالضبط ، مثلما تتوسط مصر خارطة أحلامي التي بدت لي تتسع وتتخطى خطوط الطول والعرض .. وتمتد إلى حيث بدأت تأسرني مدن أتعرف عليها مثل (تانيس وبغداد والهند) . وتخلب روحي جبال (الأوليمب) و(الواق الواق) والتلول ، <u>وفي القلب من هذا العالم كان البيت الذي أصبح منذ ذلك التاريخ مملكة أبي ومملكتنا، تبدأ وتنتهي إليه الأيام ، والأحداث تولد وتحتضر فيه لحين تتحقق أو تجهض الأحلام. والأوهام أيضًا ..</u>"

وإعادة تشكيل البيت تذكرنا برواية "سجن العمر" لتوفيق الحكيم، فقد قام الأب بمجهودات حثيثة متتالية لجعله عصرياً بعض الشىء، وسوف نلاحظ هنا الميل للتعقيد، حتى تجلى ذلك فى بنية الجملة نفسها وتدخلات السارد فى الحكى تشبه تدخلات الأب وحرصه على تبرير التجديدات، لكن هذا لايمنع تنامى الحكى ودفع الشريط السردى للأمام، رغم المقارنات المستمرة بما كان عليه البيت فى الزمن الماضى، سنكتشف أن التعديلات

ربما كانت نفعية بعض الشيء، لكنها مقدمة للحديث عن عالم سيتشكل ويتبدل، وسوف يحس الراوى بعد ذلك بفداحة التغييرات :

بعد الأربعين مباشرة شمَّر أبي عن ساعديه ليعيد تشكيل بيت الجد الذي صار بيته. انهمك في تجديده وصياغته حسب الحاجات التي كانت تتغير بإيقاع متسارع مع تغير ظروف الحياة ومطالب المعيشة ..

كان قد أقام السلم (الخاص) في حجرة الدجاج المكشوفة على غير رضا أمه. فعزل نصف الدار الداخلي الذي كانت تسكنه عن مدخل البيت . وكان قبل موتها قد استكمل بناء الدور لثاني فبلط السطح أمام المقعدين . وأحاطه بسور من الطوب الأحمر والجبس . وكان بدعة في حينها .. ثم عاد وأضاف إلى المقعدين القبليين المطلين على الحارة – وكانت بينهما تراسينة من زجاج وخشب – غرفتين بحريتين ببلكونة (شكمة) أخرى بعرض الصالة التي توسطها باب من أربع ضلف زجاجية بمفصلات جاهزة حين يفتح في الصيف تصبح الشقة مصيفًا يرد الروح ..

وسوف نرى الإلحاح فى الحديث عن السلم بدلالاته الواضحة فالسلم رمز للمابين . إنه نقطة وسطية مابين الأعلى السامى، والانفتاح على العالم والنور والشمس واشارة للمستقبل ورمز للصعود الاجتماعى لأسرة برجوازية ريفية أهم مقتنياتها "الست علية" أى الزوجة الجديدة الجميلة المثقفة المدبرة ، وبين الأسفل الدنىء الخبيث حيث الكنيف والأسرار والظلام وإشارة للماضى العجوز المرتبط بالموت لا بالحياة:

وبعد أن اكتمل الدور الثاني مدّ السلم نصف الخشبي صاعدًا إلى السطح الجديد، ثم أعيدت صياغته ليصبح كله سلمًا حجريًا من درجات مؤطرة بالخشب ومبلطة بالبلاط الملون. وتحول الكشك البوص ، الذي كان في الماضي مخزنًا لخزين الست (أم سمير) ومكانًا لأزيار تنقية الماء ومنامًا لمبيت الخادمة السمراء (التي جاء بها لتخدم الست وليغيظ من احتجوا على زواجه منها) ، صار مطبخًا واسعًا يشرح القلب بنافذة بحرية . جرى بياضه كاملاً بالجير من الداخل والخارج ، لكن بعضهم همس في أذنيه مشككًا في قدرة الجدران التي بنى بها البيت القديم على التحمل ، صحيح أنها متينة ومبينة بذمة أهل زمان ، لكن الحياة الجديدة واستعمال الماء بإسراف كما تعودت (الست) ، ومد مجاري من الحمام في الدور الثاني إلى أسفل، سوف يشكل خطرًا على الجدران الخلفية التي بنيت بها قاعة (الأسرار) والفرن والحاصل – كلها بالطوب اللبن أو على الأقل بالطين المعرض للتآكل."

ويضطر الأب إذن، مقتنعا أنه لايمكن للبيت أن يصمد دون إجراء تعديل على المكان فيعود لترميم الدور الأول، انه رمز لتقاليد قديمة لايمكن أن تفقد سطوتها أو هويتها مع القادمة الجديدة "الزوجة الشابة" وقد ظل الدور الأول ممثلاً للجدة والثانى ممثلاً للزوجة وكأن ذلك إشارة لتوزع الأب مابين أمه وزوجته وارتباكه بين سلطة المرأتين، ومحاولات تطوير البيت ليست على المستوى الرمزى سوى نوع من محاولة الوفاق بين عالم قديم وعالم جديد.

"**شمَّر أبي عن ساعديه وقرر إعادة تدعيم جدران الدور الأول لتتحمل حداثة الدور الثاني ، وقد كان ، وحسب أوامره للعمال ، الذين كانوا يعملون حسب إرشادته وتحت إشرافه ، تم تكحيل كل الجدران من الأرض للسقف بعد كشف كل الأحجار. ورغم رأي بعض البنائين بأن (القصرمل) والطين سيطردان الأسمنت. إلا أنه**

أشرف على ملأ المسافات التي عمقت لأقصى درجة بين الطوب وبعضه – بالأسمنت ثم أعاد تمحير كل الجدران من الداخل والخارج (بمعلمة)، ثم أعاد تبييضها بالجير الملون."

وبعد ذلك سوف نلمس الفارق بين البيت الأول كمرتع للهناءة والطفولة وبين البيت الجديد. الحديث عن قدسية البيت هى على مستوى المجاز لا الواقع، فقد انحاز ابن عبد الباقى لفكرة البيت المجازية، والعلاقة الأسرية التى ينسجها المكان، فرغم مشاعر الحزن يعترف بأن تعديلات والده كانت فى مصلحة الأسرة:

"**ولكم حزنت عندما اختفى الباب الضخم ذو التاج الحديدي . والذي كنا نزينه في شم النسيم بأغصان الصفصاف الخضراء وجريد النخل والريحان ، واستبدل بالشباكين العملاقين شباكين أقل حجمًا ، وبلطت الأرض كلها – صارت المساحة على يمين الداخل مندرة واسعة تصلح لاستقبال الضيوف وصار بها كنب بلدي بدلاً من المصاطب وامتدت الصالة أمامها، واسعة برحة مضيئة على عكس ما كانت أيام الجدة، يدعم سقفها قطوعان يقسمانها قبيل الكنيف، ويحجبان داخل الدار عن أعين الداخل ، لتنتهي بباب من ضلفتين حديثتين ، يفتح على الحوش الذي كان نصف مكشوف ، بعد أن أزيلت العريشة التي كانت تغطيه ليتدفق النور والهواء البحري حرًا إلى عمق البيت .**

لكن فى النهاية يظل موقف الكاتب ملتبساً فلا نعرف تحديدا –على الأقل حتى هذا الحد من القراءة– هل وقف الكاتب مع أم ضد التجديدات، رغم أنها لاتخلو من فوائد؟ ولعل أهم مايلفت نظرنا هو التأكد على مفهوم الحماية والدفء والخصوصية وذلك شيء لا يمكنه إنكاره .

"**وبعد إزالة السلم الخشبي ، أصبح أمام حجرة الفرن حوش كاف لتربية الدجاج والأرانب.. وصار للحاصل شباك بحري وأصبح بعد تجديده غرفة ، بينما صار الكنيف (الكرسي) محلاً للأدب أو (حمام) . كما كانت (الست) تحب أن تطلق عليه ، واختفت إلى الأبد (جنية) الكنيف المرعبة (...) وبعد اختفائها إلى الأبد أصبح البيت صالحًا لاستقبال غيري وغير أختي آمال ."**

رفع الإيريـــال القديم إلى سطح الدور الثاني فصار استقبال الراديو أصفى وأوضح.. وسوّر السطح كله بالطوب الأحمر والجبس. وصارت هناك إمكانية لصنع أكشاك صغيرة لتربية الكتاكيت وللتمتع بشمس الشتاء حين تشرق.. وبليالي الصيف تحت نجوم صافية بعيدًا عن أعين المتطفلين من فوق سطح بيت (الصياغ) وبيت (أبو سيد) القريبين.

اكتمل البيت .. صار الدور الأول مكانًا يتيح الفرصة لاستقبال الضيوف، وأصدقائي دون جرح ستر البيت .. بل صار على غير ما كنا نتوقع أكثر إغراء لأمي وأبي لقضاء أيام وليالي الشتاء فيه، لمن يطلب دفئًا توفره الجدران السميكة، المبنية على الطريقة القديمة.

والكاتب يعرف أن هناك ثمناً ، أو نوعاً من القربان يقدم لروح البيت الجديد، ومازال هذا حاضرافى الفكر الشعبى الريفى، رغم أنه لا يحدث عن طيب خاطر، ولكن يقبله الريفى بنوع من التسليم والرضوخ للقدر، فالقرابين والأضاحى مازالت فى لاشعور الفكر الانسانى بصفة عامة والريفى بصفة خاصة، ولم يستطع الكاتب التخلى عن تلك الفكرة التى تسرى تحت جلده الريفى، فقد جرى الفينيقيون على شرعة التضحية بالطفل البكر، وقد

كشفت الحفريات الأثرية عظاماً للأطفال تحت أساسات المنازل، كما كشفت حفائر (كفر الجرة) الكنعانية عن صندوق يضم عظام أطفال تحت أساس عمود من سور كضحية تأسيس[76]، إن موت الطفلين سامى وصفاء نوع من التعميد لاينكره الكاتب:

"كان البيت قبل هذه التغيرات وبعدها قد استقبل أخي (سامي) الذي سقط من الدور الثالث في بيت خالي بالمنصورة وودعنا بعده أختي (صفاء) التي اختطفها الموت فجأة بحمى لم تمهلها . لقد عمَّدته الأيام بما يكفي من أحزان."

وبعد سنوات السجن الخمس، نرى البيت بعين أخرى، عين الابن العائد بعد تجربة السجن القاسية، لكن الحديث عن تغيرات البيت يأتى فى سياق تغيرات أكبر تحدث فى القرية بصفة عامة وفى المجتمعات الريفية عموماً، لترسم نوعا حادا من القبح، يقع فيه دائما أنصاف المتعلمين وأنصاف البنائين، فالبيوت القديمة البدائية لها حميميتها وسحرها الذى اندثر تحت ركام الأسمنت، واستخدام الكاتب مفردة "الرمادى" و "الظلال" خير تعبير عن ذلك، فلا الريف ظل كما هو بحالته البدائية التى كانت تفى بأغراض واحتياجات الفرد، ولم يتطور بشكل عصرى مدروس:

كان الرمادي ثقيلاً ممتدًا حتى أنفي ، حاملاً رائحة تراب التلول المالح الذي لم يعد يلوح لعيني، ثمة ظلال أكثر كثافة تحيط بي ، وترسم ما يشبه بقايا قرية مصرية تحاول الخروج من أسر الطوب اللبن والسقوف المحملة بالقش الرطب وجدران الخزاين البوص المطلية بالطين المدهوك والحظائر القديمة الحميمة حيث يتشارك فيها البشر والماشية والدواجن .

قرية تحاول الإنفلات إلى عالم البناء بالطوب الأحمر والأسمنت والبيوت العالية والمجاري الطافحة وأكوام الزبالة الحديثة المفعمة بزناخة رائحة البلاستيك المحروق ..

حولي كانت مساحات مربعة ومستديرة وكتل ضخمة حادة الخطوط غامضة تتجسد صادمة صامتة تتناثر في تحد لتشكل إطارًا ثقيلاً من سواد ، خلالها وبينها تلوح بقع مضيئة ترسل مجهدة أشعة صفراء باهتة من مصابيح جاز أو فتائل سواريخ مرتعشة تحدد بصعوبة حدود أكوام القش والحطب فوق الأسطح وحول الجدران.

والحق أن الوصف يكاد يذكرنا ببكاء شعراء الجاهلية ووقوفهم على الأطلال فلا مكانَ في الحياةِ ، أجملُ وأبهى من المكان الذي ولد فيه وترعرع، وتفيأ ظلالَه وارتوى من مائِهِ، فالمكانُ هو تذكُّرٌ لمَراتِعِ الصِّبا، وضَحكاتِ الطُّفُولَةِ ، وهو جزء من كِيانه ، فمهما ابتعد عنه، وشطت به الدارُ، فلا بد أن تبقى أطلالُ قريته في ثنايا مُخَيِّلَتِهِ.

لكن علينا أن نحسن الظن بالكاتب فى الفقرة التالية ، فقد أقحم الكاتب مفردات، لا أستريح لها شخصياً، لأنها ترتبط بشعائر دينية، وتكاد تكون نوعاً من عدم استساغة أو تدنيس للمقدس، إلا إننا قد نلتمس له العذر ونقول ربما قصد الكاتب بتلك الاستعارات الإشارة لانتشار تيار التأسلم كمجرد طقوس دون الالتزام بسلوكيات

76 انظر (عبد الحميد زايد: الشرق الخالد ص302)

الدين القويم، فلحظة آذان الفجر نكاد نحسها ثقيلة كئيبة على نفس الراوى. إن الزج بها فى هذا السياق غير موفق من الكاتب، وتظهر كنتوء فى النص، فالمفردات جميعها االتى استخدمها الكاتب ذات دلالات سلبية دون مبرر حقيقى، فلو ألمح الكاتب أن صوت الميكروفون المرتفع قد صار بديلاً عن صوت المؤذن بانسانيته الخاشعة هو السبب فى نفوره لالتمسنا له العذر.

لكننى أؤكد أننى لا أحاسب نوايا الكاتب، ولا أقيم محكمة تفتيش، وأرجح ذلك لعدم توفيق الكاتب، لا أكثر ولا أقل. فقد تناول "رفعت السعيد" فى مذكراته المعنونة "مجرد ذكريات" موقفا مشابها، وهو صوت المؤذن فى الميكروفون عند صلاة الفجر ولم يكن قد اعتاد ذلك لكنه تناوله وهو غير روائى بصورة أكثر تحفظاً وتبريراً وأرجع ذلك لنفوره من الصوت المعدنى:

"ثمة همهمات دينية غامضة غطت على صيحات الديوك الأخيرة تختلط في المدى الكالح بصوت مياه مندفعة من صنابير مجهولة على أرض صلبة، وبأصوات استنشاق ومضمضة وتكبيرات وتعويذات متبتلة تمتزج بآهات لذة غامضة تشد أذني إلى أكثر المناطق سوادًا."

وفى هذا السياق النفسى يحق للبطل العائد من السجن بعد خمس سنوات كاملة بحثاً عن عالم قديم مستقر أن يشعر بعدم الراحة أو على الأقل بالارتباك، وعلينا ألا ننسى أن الأب هو رمز لعبد الناصر حيث تختلط فى أعماق البطل صورة مافعله عبد الناصر بالوطن بما فعله الأب بالبيت وفى هذا السياق يمكننا القراءة بشكل مختلف فمشاهد الألم والمعاناة لاتنفصل عن ادراكه للبيت الجديد :

"أحسست بحيرة من لا يستطيع التأكد أن الأمر اختلف إلى هذه الدرجة وكأن الخمس سنوات التي غبتها في السجن كانت أربعين تحاول محو تفاصيل كثيرة متداخلة غائمة تتضح قليلاً حين تشق الصدر رائحة دخان قمائن الطوب المحروق . تلتهب باحتراق أعود القطن الجافة المحملة بعذارى دودة القطن وعرق البنات والأولاد ودماء أصابعهم التي نهشتها إبر (الأوشبر) الحادة الثلاثية الأطراف للوز القطن الجاف .

استندت إلى سور الشرفة الضيقة المطلية بالجير والملح الملون والتي حلت محل التراسينة القديمة في بيتنا الخمسيني التي كانت تطل على الخلفية البحرية لبيتنا ، فهالني مدى ما صنع أبي وما جرى به الزمان على بيتنا خلال تلك السنوات الخمس التي غبتها في السجن لأعود بعدها لبيت جديد دفنت فيه مع القديم كل الذكريات التي غمرت في السجن قلبي وعقلي تقاوم النسيان والموت ".

وقد رصدنا استعادة الكاتب مراراً وتكراراً لتغيرات البيت، والحق أنها قد تصيب القارىء بالملل، لولا أن الوصف يأتى كل مرة وقد حمل بدلالات قوية مغايرة تجعلنا نغفر ذلك للكاتب، فالحديث عن المندرة يجرنا لطقوس مصرية ريفية بتفاصيلها التى لاتخلو من متعة، الحديث عن المندرة هذه المرة، يجرنا لحديث آخر

"اختفت (المندرة) التي كانت تشكل واجهة البيت بشباكيها العاليين الذين يجاورهما الباب التاريخي المنحوت الراسخ ذي التاج الحديدي الذي يصنع حديدة نصف شمس تشكل مروحة أسطورية من نجوم وأقواس وعصافير وتهاويل ودوائر تمكننا أن نزرعه بأغصان الصفصاف وجريد النخل الأخضر ، وأحيانًا بزهور عباد شمس احتفالاً بقدوم شم النسيم . وكان بتركيبه وعلوه الفذ والفني يساعدنا على حمايته من غارات

أطفال الحواري الأخرى ، حيث يشتد الصراع من (أربعاء أيوب) حتى (سبت النور) بين الحواري على إشعال النيران أمام أبواب البيوت . بعد تزيين قممها بالخضرة لتدور معارك صبيانية لحماية ما يخصنا والإغارة على ما يخص الحواري الأخرى ، في تنافس لا يولد حقدًا ولكن يصنع بهجة إذا انتصرنا وبعزقنا نيرانهم وأسقطنا زينة أبوابهم ، ويخلف حسرة إن نجحوا في بعزقة وإطفاء نيراننا وزينتنا .

فإذا ما أتي (سبت النور) وفات ، كفت حرب النيران المرحة هذه التي يتفاخر ويتباهى من ظلت نيرانهم مشتعلة إلى النهاية أو من بقيت بساتين خضرتهم حية فوق هامات أبوابهم .. تدور فرق من المنتصرين والمغلوبين معًا لتفقد نتائج الحرب المرحة والتعليق الساخر . والكل يحضر البصل الأخضر لصباح (شم النسيم) سنلقي به مبكرًا إلى البحر (الترعة أو البحر الصغير) ونحن نغطس معه ليزيح الماء البكر خمول عام مضى عن أجسادنا .. كما أحرقت النيران السابقة البراغيت في بيوتنا لعام قادم ..."

والتغييرات بعد عودة البطل من السجن تبدو أكثر قسوة من ذى قبل، ربما لنضج البطل، وربما لأنه يفتقد ذلك الركن الراسخ من شخصيته، فالبطل يصب جام غضبه على تغييرات البيت، لكن السبب الحقيقى هو تغيرات القرية نفسها والمجتمع:

"لم يعد ذلك الباب الجميل موجودًا .. وترقرقت في عيني دموع حقيقية عندما سألتني ساخرًا عن إصرار أبي الدائم على إعادة صياغته :

- إيه اللى عمله أبوك في بيتكم يا وله وانت غايب ! "

على أن تغييرات البيت يمكن تفسيرها بشىء آخر غير انعدام الحس الجمالى للأب، وادخاله تلك التعديلات القبيحة –من وجهة نظر الراوى– على أنها محاولة الأب، فالبيت رمز لوجود الأسرة، التحايل على الزمن والواقع لاستمرار وجود تلك الأسرة رغم نوائب الدهر

كان خيال أبي في أمور البيت حاضرًا نشطًا .. عدل وغير فيه منذ كان بيتًا عاديًا جدرانه من الطوب النَّيّ – جدرانه سميكة يتكون من نفس تلك (المندرة) ذات الشباكين وأمامها الحوش الممتد حتى الحائط البحري لغرفة الفرن وغرفة الدواجن والأرانب .

والحديث عن البيت يجرنا للأسباب الحقيقية للتغيير فالزوجة/الأم هى السبب فى ذلك، فالمكان تهيأ لاستقبال الأم، والأم بدورها أثرت فى شكل البيت:

"وعندما تزوج أبي بنى لنفسه شقة كاملة بالطوب الأحمر والجبس مكونة في البداية من حجرتين وصالة ، ولها تلك البلكونة البحرية لتستقبل بنت المعلم (يوسف النجار) أقصد يوسف الخميسي البندرية ، وهيأ لها مع السطوح الممتد أمام الشقة سكنًا يليق بها ويحقق شروط أبيها للرضا به كابن فلاحين رغم تعليمه وأفنديته !"

ورغم أن سمير عبد الباقى يسارى الهوى والعقيدة، لكن تأكيده على جهود ومحاولات الأب تحقيق نوع من التمايز الاجتماعى ليصبح جزءا من البرجوازية الريفية، واصراره على ذلك، قد يجعلنا نتحول إلى إدانة الكاتب نفسه لا إدانة الأب، فالكاتب يحتفى بذلك التمايز الطبقى الذى طالما استنكره اليسار المصرى:

"وما أن ولد له الطفل الأول بعد البنت البكرية حتى شمر عن ساعديه . وكم كان يعشق أن يعمل بيديه قبل مخه حتى مع من يستجلبهم للبناء من المتخصصين واستطاع أن يدحض حججهم ويقنعهم بإعادة صياغة الدور الأول (البيت القديم) بتكيحل جدرانه إلى أبعد مدى بالأسمنت وتمحيره من الداخل والخارج ليتحمل البناء فوقه وليمكنه من استقبال نظم المياه الحديثة .. حتى أنه أعاد صياغة الكنيف المرعب (الكرسي) .. وصارت المندرة كالعروسة بعد أن دُهنت محارتها بالزيت . وكان هذا جديدًا على (ميت سلسيل) .. وزين السقف بوردة ضخمة من الجبس المصبوب تتدلى من وسطه تمامًا – وسط المندرة – تلك اللمبة ذات الشريط الأسطواني والزجاجة الطويلة ذات الكرش .. التي تهبط بسلسلة حديدية دقيقة لتعمر بالجاز وتُغسل زجاجتها ثم ترفع مرة أخرى مضيئة مبهرة تجعل من ليل المندرة نهارًا ساطعًا يستقبل (بابا عبد الباقي) فيها أصدقاءه من المدرسين والموظفين والأعيان في مكان لائق لا يوجد مثله إلا في قليل من بيوت القرية كلها ..

وإذا اعتبرنا الأب رمزا للبطريركية التى كانت تهيمن بصورة خانقة على المجتمع، فمشاعره نحو تلك البطريركية التى كان يعتلى قمتها النظام الناصرى وإن كانت لا تخلو من حب، إلا أننا نجده يقف مناوئاً لسلطة الأب وقراراته، فالأب مثل ناصر تورط فى قرارات لم تكن فى صالح المنزل. كانت قرارات منفردة قد تصيب وقد تخطىء، وكما أشرنا من قبل فصورة الأب هنا لاتنفصل عن صورة عبد الناصر، لو اعتبرنا أن البيت رمزاً أكثر رحابة وانفتاحا من مجرد مكان السكن، إنه الوطن نفسه

"ولم يكف أبي عن التغيير والتعديل في البيت . كانت الأفكار تفاجئه فيعيد التعديل والتغيير . ولما انتزع جزء من المندرة ليخلي مساحة للسلم النازل إلى المدخل الشرقي الخاص بالأدوار العليا ببناء جدار قال أنه سيساهم في تحمل ما سيجد فوقه من حمول . لم تعد تلك اللمبة القمرية تتوسط المندرة ، بل أزيحت إلى الطرف الشرقي ولكن أحدًا لم يلحظ ذلك ولم يؤثر هذا على مركزها كأهم مكان في البيت الذي صار إلى أدوار ثلاثة مع الأيام."

ولنقرأ بسوء ظن مافعله الأب، يكاد يكون موقف الكاتب منه هو نفس موقف الشيوعيين من عبد الناصر وقراراته، كان عبد الناصر يحقق الحلم اليسارى، ومع ذلك كانت هناك مشاكل فى تطبيق الحلم، وقراراته الاشتراكية مثل التأميم التى سيعارضها سمير عبد الباقى فى "زمن الزنازين" ستسلم الشركات والمصانع لمن يكرهون الجماهير، وسيكون للقطاع العام " مستقبل أسود" ويكاد يكون موقف سمير عبد الباقى من سلطة الأب عبد الباقى/عبد الناصر واحد

"لكن أبي شمر عن ساعديه بعد أن تحول الحوش إلى مندرة . أقام الجدار بعد الباب الكبير ليغلق الحوش ويبلط أرضه والمساحة التي أمامه . ليبدأ للمندرة تاريخ آخر ، كنت فيه الفتى الأول .. وكان له تأثير كبير على مجريات حياتى بعد الحرب (...) مما جعل للمندرة هذا الوجود الذى خلف غيابه لى ألما كبيرا ...

فهى لم تكن مجرد مكان بل كانت حياة كاملة ممتدة مليئة بالاحلام والرؤى والأحداث والمشاعر ... لدرجة اننى بعد عودتى كرهت هذا البيت الذى رأيته قد تقزم ... مع انه أقيم على نفس المساحة ولكن فرق كبير بين مكان – أي مكان– وبين مكان زاخر بكل هذه المشاعر والأحداث التي لا يمكن أن أكف عن التفكير فيها واستعادتها."

والحديث بتلك النوستالجيا عن البيت يعتمد فى الأساس على فنية الكاتب وبراعته، الحديث عن أهمية ومركزية البيت يتراجع أمام الواقع، فبعد كل ذلك الحديث " الفنى" كما يقول الكاتب، نجد على مستوى الواقع اختلافا فى الموقف 180 درجة كاملة، فلنقرأ اعتراف الكاتب بعد ذلك

"**فزعت حين ضبطت نفسى متلبسا (بالكذب الفنى) إذ غمرنى للحظة شعور سعيد من الراحة حين هاتفنى أخى الأصغر(دكتور هشام) يخبرنى أن هناك مشترى تقدم لشراء بيتنا (بيت جدى) بيت التاريخ والسيرة، بسعر معقول !!**"

والاحساس بالذنب وارتكاب الجريمة له مبرراته أمام القارىء، لكن الكاتب حين يعود للواقع يجد الجميع يغيرون من قناعاتهم ويتنازلون عن أشياء حميمية مثل بيت الهناءة الأولى بدافع من الأنانية، أو لتغير الظروف التى تجعل القرارت شوهاء متناقضة

"**وها هو وقد غمرنى شعور جاد بالجريمة ، يدفعنى إلى الموافقة على بيع البيت بيت الأحلام والطفولة والمرح.**"

إن التمسك بالبيت كرمز لزمن جميل قديم يشبه تشكك الكاتب فى مواقف الرفاق اليساريين، وهو لا يبرئ نفسه من الأنانية وبيع القضية فى نوع من جلد الذات يستمر على مدار ثلاثيته، لكنه يسوق لنا ولنفسه مبررات التخلى عن البيت: لقد صار البيت يمثل مشكلة حقيقية لأخيه هشام:

والبيت أصبح عبئا عليه دوننا فقد كان مضطراً أن يعود للبلد كل مدة، يراجع الموتور ويتابع مشاكل الأرض . وازداد عبء البيت مع الأيام، فالسقف بدأ ينهار وأصبح المبيت فيه خطرا أو مثيرًا للخوف خاصة لدى البنات، وزاد من عبئه مشاكل زوجته وبناته مع الجيران وأبنائهم بعد الهجرة إلى المدينة وممارسة الحياة الحضرية.

هكذا نلاحظ أن استدعاء المكان المنزل مر بثلاث مراحل: الأولى هى الحديث عن بيت الجد كبيت الهناءة والطفولة، ثم الحديث عن البيت بعد تعديلات الأب لاستقبال الأم، وأخيراً البيت بعد الخروج من السجن. وقد حمل هذا المكان دلالات مختلفة تبعاً لرؤى الشخصية والحالة النفسية التي تمر بها، وتنوع الأزمنة الذاتية فالإحساس بالمكان يتبدل تبعاً لتلك الحالة التي لا تعرف الثبات. لكنه يشكل بكل تأكيد أهم الفضاءات التى يدور حولها نص "**موال الصبا فى المشيب**"

أما فى "**ولاهم يحزنون**" فالبيوت تختلف، والبيت ليس دائماً بهذه الحميمية، فالفقر والقهر يجعلان البيت مكاناً ملعوناً تسكنه الأشباح، وأرواح المضطهدين، فوصف بيت "فرج الله" ضحية الفقر والظلم، يجعل مصير البيت غير منفصل عن مصير ساكنه، فلنرى أشباح بيت الضحية:

" اختبات أشباح وعفاريت فرج الله عندما رأت الشنقيط قادما من بعيد... ولو أنه التفت لوهلة قبل خروجه من باب الدار لشاهد زمرة من الأشباح تتابعه متلصصة من كل الأركان المظلمة، تلصص من يخشى إغضاب فرج الله التى حذرتهم حين رأته أن يظهروا له..لكنه عندما اختفى عن األنظار وصار بعيدا عن متناول الأصوات رقصت وزاطت وهاصت وأحاطت بفرج الله تنتظر أوامرها عما ستفعله فى هذا اليوم العصيب."

وعندما تذهب رتيبة بصينية طعام لفرج الله يصبح المكان أشد قسوة من السجن ، ويصبح التعذيب فيه مضاعفاً، إذ يمارس البيت بالضحية القادمة أشد أنواع التنكيل إن لعنة المكان واضحة، لكنها لعنة لها مبرراتها ، فرتيبة قد شاركت فى إجهاض فرج الله وحرمانها من طفلها.

"حوطت فرج الله عليها بذراعين كالمدارى وأخذتها فى حضن كاللهب... لكن أحدا لم يجرؤ على الاقتراب من الباب المغلق الذى كانت تمور وتتصاعد خلفه همهمات الأشباح وأصوات غامضة تشبه مضغ وتكسير عظام وضلوع ودقات طبول مجهولة كطبل زار رهيب.

فضاء القرية

فى **موال الصبا فى المشيب:** انتهج الكاتب منهج تقديم المكان فى الافتتاحيات الكلاسيكية، فجاء الوصف طوبوغرافيا لميت سلسيل، متحدثاً عن معالمها التى تغيرت الآن بلا شك ، وهى صورة وإن كانت ترسم الجو العام ومكان الأحداث، إلا أن الوصف جاء جغرافيا بعين باردة غير مندهشة، أو قادرة على اثارة الدهشة، لكن الكاتب يراها ضرورية لرسم ديكور وخلفية الأحداث. تأتى محاولة اثارة الدهشة وأسطرة الواقع بالحديث عن أصول القرية وسبب تسميتها حيث يختلط الواقع بالخيال، ويمتزج فى عقل الطفل بحكايات خالته. المكان هنا له علاقة بالجن والعفاريت وتاريخ الفراعنة والمماليك وحكايات الأدب الشعبى. هنا يصبح الوصف ممتعاً، ومرجع الامتاع فيه أن المكان مؤنسن بحكايات ساكنيه، فكل مكان له علاقة بشخصية ما، مثل "**زهزهان**" الجنية "**فهى من سلالة الذين تزوجوا جنيات البحيرة**" أو بشخصية الخالة المكشوف عنها الحجاب ذات القدرات السحرية والمزايا الخفية، والشيخة "نعيمة" العمياء "**التى ترى عزرائيل فتبصره حين يحوم حول القرية فى نصاص اليالى ليقبض أرواح العذارى**".

فى القرية نرى السراية، ذلك المكان العجائبى، سنراه فى النص وهو فى طور ازدهاره مرتين مرة بعيون سمير الطفل فى زيارة عائلية " **أثناء الحرب المشتعلة بين الانجليز والألمان فوق أرض وسماء مصر**" حيث يبدو المكان ذكورياً وعدائياً بعض الشىء ، إذ يستقبله حارس عجوز:

"فتح لنا رجل مسن عتيق غامض ظهر فجاة أمامى فأفزعنى كأنه شبح خارج للتو من قمقم احدى حكايات ألف ليلة، فهذا البستان المسكون بالجنيات والحوريات كان دائماً مركز تصوراتى عن جناين حواديت خالتى ، عمامته المعقدة الكالحة المتربة ، وثوبه البالى المعقود حول وسطه كاشفاً عن ساقى عنزة جرباء بالإضافة إلى لحيته الطويلة الرمادية التى تؤطر فى غموض وجهاً جافا تبرق فيه عينان ثعلبيتان ، سمرتنى هيئته على التو حين فاجأتنى تسألنى بصوت صاعد من جب عميق عما أريد"

ومرة أخرى بصحبة صبية من سنه تقريباً، وهى ابنة أصحاب المكان، ورغم أن البنت فتاة عادية، لم يصفها النص بالجمال إلا أن الحضور الأنثوى فى أعمال عبد الباقى يضفى دائماً جمالاً على وحشة المكان أو يضيف جمالاً إلى جماله:

" ووجدتنى معها فى الجنينة الغامضة الغنية الظلال، الرطبة. تسرى بين أغصان أشجارها الغضة الثرية أنفاس جنيات غامضة تهمس بنداءات مثيرة وتتدلى منها عناقيد من ثمار شهية أعرف بعضها وأخرى لا أعرفها تكاد تنفجر عصائرها ممزقة بشرتها الشفافة. وثمة أصوات طيور أسطورية متخمة وحشرات لاتكف عن الطنين والثرثرة ، تطير فى بطء منتفخة من الشبع ، نهمة عدوانية، سكرانة بعسل الفاكهة الناضجة. تؤكد لى أن هذه الجنينة هى البستان الذى كان منذ بدء الخليقة ميداناً لكل الأحداث التى جرت فى كل بساتين حواديت خالتى السيدة من أول (يامقص قص طرف لسانه) إلى جنيات الشاطر جاهنشاه اللائى رآهن طيوراً يخلعن ثياب الريش ليصبحن حوريات رائعات. خاض من أجل احداهن الهول فى بستان الملك سليمان الذى يحرسه عم عثمان الذى يعرف لغات الطير والعفاريت.

وسمير عبد الباقى حريص على تتبع تاريخ الأماكن وزيارتها مرة بعد مرة لرصد تغيراتها وتحولاتها، والرواية بصفة عامة تنحو نحو الفقد والنقصان، والزمن له تأثير سلبى فهو لايبدل القبح جمالاً، بل على النقيض نرى مساحات الجمال تتقلص شيئاً فشيئاً فلنلاحظ تبدل المكان (السراية) بعد مرور سنوات:

"لم تعد فى هيبتها القديمة التى أسرتنى من قبل كانت أوراق الشجر المهمل تتراكم حول الجدران وعلى السلم الرخامى الذى انتزعت منه الآن درجتان على الأقل.

الجدران كشفت عن الطوب الحمر الذى بدا مرصوصا على الفراغ. وتحولت المونة إلى غبار ..الرطوبة اكلت البياض ، وتساقط البهاء الذى كان يغلف الجدران

الجنينة التى كانت ثرية الظلال والثمر صارت أشجارا جرداء تثمر قطعا قديمة من القماش والورق ،ترفرف كرايات جيش مهزوم، وأوراق متغضنة جافة وقطع من خشب بالى ، وحطب واعشاش زنابير . هربت الطيور إلى رياض اخرى ، لم تجدبها الخلافات ويتحدث فيها البشر العاديون أحاديث ودية.

كانت السراية تبدو خالية . تطير الطيور عبر فراغها خلال النوافذ المكسورة والمخلوعة بينما ظل الباب الكبير مغلقا باحكام وقد علاه الصدأ وفقد أكره التى كانت تلمع ، عديد من السحالى الخضراء والرمادية تمرح تحت تحت أكوام الأوراق المتراكمة الجافة، التى أصبح من الصعب ازاحتها فتركت لحالها مأوى لجعارين سوداء وخنافس ولبعض الثعابين المحتملة غير المرئية والقنافذ المعتزلة ، كنت احس بعشرات من عيونها السرية تراقبنا فى حذر توقيا لأى حركة غدؤر تصدر منا."

ومع عصر السادات سنرى ميت سلسيل بعد الانفتاح بنظرة تشاؤمية ، وهذه النظرة نجدها فى العديد من كتابات سمير عبد الباقى حتى فى كتاباته للأطفال، إذ يقدم دائما مرثية لمكان حميم ارتبط بسحر وخيال قديم، نجده فى قصة ذلك الطائر الذى يعود فى هجرته فلا يجد فى القرية سوى مساحات أسمنتية بدلاً من الحقول والأشجار القديمة:

"ميت سلسيل لم تعد ميت سلسيلك ، كهرباء السد العالى أفسدت ليالى الخيال البكر وطاردت حوريات القمر وجنيات الظلمة الحانية فضحت سذاجة الرعشة المسروقة تحت ايكة الياسمين وبراءة سحر أشعار العشق الأولى ... طاردتها محلات الأتارى والفيديو واغراءات بورسعيد الحرة التى أزالت بكارة العذارى، وعلمت الفلاحين فنون السمسرة والتجارة المحرمة، ومسحت بأستيكة الحاجة المتنامية كل مابذاكرة العواجيز العجزة من أمثال ومواويل، ودفنت فى حمى المسلسلات الحديثة جثث حواديت الشطار وليالى المنقد الدافئة وعطر الجدات"

فضاء البحر

الحديث عن البحر لا يستلزم بحراً جغرافياً، فلا يقصد به الكاتب، بحرى مصر البحر الأحمر أو المتوسط، وقد وردت كلمة بحر في معاجم اللغة لمعان عدة، منها ما دلّ على الماء الكثير ملحًا كان أو عذبا وهو خلاف البرّ، و ماء بحر: ملح: قلّ أو كثر. [77] و في الصحاح: ماء بحر أي ملح ، و أبحر. الماء:مَلح.[78] و في المقاييس:" يقال للماء إذا غُلظ بعد عذوبة: استبحر، و ماء بحر أي ملح " [79] وزاد الثعالبي:" لا يقال للماء الملح أُجاج، إلا إذا كان مع ملوحته مرًا" [80].

كما دلت كلمة بحر في المعاجم جميعًا على معنى الأنهار العظيمة، قال ابن منظور:" وقد أجمع أهل اللغة أن اليمّ هو البحر، و جاء في سورة القصص" فألقيه في اليم"[81]. وفى ذلك قال أهل التفسير: " هو نيل مصر حماها الله تعالى."[82] وعند ابن فارس أيضًا:"الأنهار كلها بحار"[83] وفي الصحاح:" كل نهر عظيم بحر[84]

نخلص من ذلك أن استخدام الكاتب مفرداتٍ مثل بحر النيل أو البحر الصغير وهو مجرد ترعة كبيرة، لم يجاف الصواب، لكننا سنتوقف عند البحر بمفهومه الجغرافى الحديث، ففى الطريق الى الاسكندرية، يستشعر الولد ريح البحر، وسوف نرى فرحه بالبحر قبل أن يراه، وكيف يعقد مقارنات بين البحر الحقيقى وبين بحر الصحاح:

"أخرجت رأسي من الشباك أواجه الريح رغم تحذيرات والدي ألا أفعل . كانت هناك رائحة تكاد تكون غريبة .

– دي ريحة البحر .. إحنا على وصول . واليود ح يوسع صدرك .

الشمس كانت دافئة والنسمة تشرح القلب .. لابد أنه البحر .. البحر ؟

---

77 *ابن منظور، محمد بن مكرم :لسان العرب، بيروت :دار صادر، مادة(بحر).*
78 *الجوهري :الصحاح، ، تحقيق:عطار :أحمد عبد الغفور، ج2، بيروت :دار العلم للملايين، مادة(بحر)*
79 *ابن فارس :مقاييس اللغة :تحقيق:هارون، عبد السلام، بيروت :دار الفكر، 1979 مادة(بحر).*
80 *الثعالبي:أبو منصور، فقه اللغة و أسرار العربية، تحقيق :محمد فتحي السيد، القاهرة :المكتبة التوفيقية، ص37*
81 *سورة القصص، آية 7*
82 *ابن منظور :لسان العرب، ، مادة(بحر).*
83 *ابن فارس :مقاييس اللغة ،، مادة(بحر).*
84 *الجوهري :الصحاح، مادة، مادة(بحر).*

لابد أنه أكبر من (البحر الصغير) .. ولذلك سميناه البحر الصغير وأكبر من (بحر النيل) كما كانت تطلق ستي على النيل عند (المنصورة) يقولون أننا لا نستطيع أن نرى ضفته الأخرى . والبعض أكد لي أنه لا ضفة أخرى له .

وعندما يقف فعلياً أمام البحر لايجد كلمات لوصفه، وقديماً قال النفرى "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"

"البحر ..

يا له من كائن ويا له من كيان ..

كنت أظن أنني ملك الحقول الخضر .. ملك (الخمس) و(السباخ) و(أرض الطير) و(الساحل) .. وأنني المسيطر على مياه (البحر الصغير) و(المغذي) و(السحارة) و(الخرارة) و(الهدَّار) . وحتى (ترعة الجوابر) لا أطيق البعد عنها نهارًا واحدًا . وأنني أسرع من يعبرها سباحة أوغطسًا .. وأنني المرصود من جنيتها ذات الأصابع شبه البلح الأحمر .. فإذ بي وبمجرد أن عبرنا الكورنيش ووجدتني في مواجهته وجهًا لوجه أصابني الخرس أو أكاد أصاب بالشلل . واتسعت عيناي وفغر فمي في دهشة وبلاهة .. تعجب لها والدي الذي كان يكرس معظم وقته للحد من علاقتي بالماء .

عجزت عن النطق . كانت الجملة تدور في حروف مبعثرة أمام مخيلتي ولا أستطيع نطقها.. كلما انتظمت بعثرها هجوم الموج المباغت الذي كان يعلو الصخور في إصرار ، وكأنه مصر على الوصول إلينا . ضحكوا أو قفزوا محاولين تجنب رذاذه .. أنا لم أفعل .. بل تجمدت عاجزًا عن نطقها ، أو نطق أي غيرها يعبر عما أحسه وأنفعل به .. احتاج الأمر لربع قرن كامل لكي ينطقها (ابني) .. معبرًا عن دهشته حين شاهد موج النيل يلاطم صدر الأوتوبيس النهري في أول مواجهة له مع الماء وهو لم يزل دون سن المدرسة . صاح في تلقائية ومرح ..

– يااااه .. الدنيا بتستحمى .."

وقد زعم الكثير من الدارسين أن العربى القديم كان يخاف البحر وبالغوا فى تضخيم ذلك، مع ذلك لم يتوافر بين أيدينا سوى قطعة شعرية واحدة، تنسب إلى أعرابيّ، كلفه الأسود بن بلال المحاربي عامل هشام بن عبد الملك ، بغزو البحر، فلما أصابته الأهوال قال:

أقول و قد لاج السفين ملجــــــج وقد بَعُدت بعد التقرب صــور

ألا ليت أجري و العطاءَ صفا لهم وحظي حَطوط في الزمام وكور

وتظهر الأبيات كما نرى أعرابيًا ملتاعاً، يندم ويرتجف فرقاً من ركوب البحر، وحالة الأعرابيّ ليست مستغربة، وليست دليلاً مطلقاً على خوف الشاعر العربى القديم من البحر سواء كان ذلك في العصر الأمويّ أم فى العصر الحاضر.

وموقف سمير عبد الباقى من البحر يشبه موقف الكثير من الشعراء العرب الذين حاروا فى تفسير موج البحر، فقد اختلفت مشاعر شعراء العرب من البحر، فقد حاول الشاعر العباسى ابن خفاجة تفسير ظاهرة الموج فلم يفلح فى تفسير اضطرابها فقال:

وُلجةٍ تفرق أو تعشق فما تني أحشاؤها تخفق

شارفتها وهي بما هاجه من الصَبا مزبدة تقلق

أما ابن حمديس قد شبهه بالجمل حين يرغي ويزبد غضبًا فقال:

ومنسّم الآذيِّ يعبق شطه من نكبةٍ هوجاء حُلّ وثاقها

وكأنما رأت الحِقاق فعجعجت فيها القروم وأزبدت أشداقها

وابن حمديس هو صاحب أغرب صورة على الاطلاق فى شعرنا العربى، فقد شبه البحر بالشيطان، الذي يعبث بمصروع حين قال:

وأخضر حصلت نفسي به ونجت وما تفارق منه روعة روعي

أرغى وأزبد والنكباء تغضبـــــه كما تعبّث شيطان بمصروع

على هذا تبدو مشاعر سمير عبد الباقى الشاعر من البحر– فى خوفه وفرحه به فى آن واحد– مبررة، لا على المستوى الانسانى فقط ولكن على مستوى ثقافته الشعرية، فكما يقول دريدا كل نص هو رماد نصوص أخرى، وبالتأكيد شكلت تلك القراءات الشعرية وجدان سمير عبد الباقى، فعبر عن ذلك متمثلاً خبرة شعراء آخرين، ولكن على المستوى النثرى. ولن يختلف الأمر فى شعرنا الحديث فمحمود درويش مثلا يتردد فى وصفه للبحر، أحيانا يستمد من البحر معاني القوة و البأس و الجبروت، حيث يتخذه رمزا للثورة والعنفوان:

لو كان لي في البحر أشرعة

أخذت الموج و الإعصار في كفي

ونومت العباب

وأحيانا يراه الدرويش وديعاً هادئاً، شديد الجمال والرقة في ابتسامة المحبوبة:

أحلم أن أرى عينيك يوما تنعسان!

فأرى هدوء البحر عند شروق شمس

شفتيك

موقف سمير عبد الباقى من النهر يذكرنا أو يكاد بموقف باشلار[85] من الماء حين رأى فى النهر وظيفة جنسية حين قال: "**إنها تمثل للعراء الأنثوي (...) فالمرأة التي تستحم فيه ستكون بيضاء، شابة وبالتالي عارية. فضلا عن ذلك يستدعي الماء العراء الطبيعي الذي يمكنه المحافظة على البراءة (...). الكائن الذي يخرج من**

85 Gaston Bachelard : l'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, José corti

الماء، هو عبارة عن انعكاس يتجسد شيئا فشيئا : إنه صورة قبل كونه كائنا ثم رغبة قبل تحوله إلى صورة. بالنسبة لبعض أحلام اليقظة، كل ما ينعكس في الماء يحمل السمة الأنثوية[86]" والماء عند باشلار هو موطن للحوريات الحية والميتة، ويعتبر بذلك المادة الحقيقية للموت شديد الأنثوية على هذا يبدو أن ارتباط سمير عبد الباقى بالماء لا ينفصل –حسب آراء باشلار– عن ارتباط شاعرنا بجسد المرأة، ويكمننا الآن فهم ولع سمير عبد الباقى بالماء .

" **حينما نرتبط بالماء، نحب جسد المرأة، وهو ينمي العراء الذي يوحي بكل أشكال الصفاء. يضفي الخيال المادي على الماء كل صور الاستراحة الأبدية ورمزيات الحياة والحب. يرسم، الماء مثالا للمرأة المعشوقة : ((حيث نتوحد بها كليا، ونحن نغطس في الماء، إلى غاية الإحساس بها باطنيا. جل، تأويلات الحلم، تقر بأن أحلام الماء مرتبطة بالحب والولادة.[87]**"

لكننا لو تركنا تعامل الشعراء القدامى والمحدثين مع البحر، فليس الأمر مثيراً للدهشة أن يكرس الكاتب فى كل نصوصه الاحتفاء بالماء وعدم الخوف منه، فالماء كان صديقاً له منذ الطفولة، ولست أدرى لماذا يلح على خاطرى بحر محمود درويش مرة أخرى، حين يعتبر البحر موتة رومانسية:

"أيها الموت انتظرني عند باب البحر في مقهى الرومانسيين"

وطبيعى أن يجد الطفل والمراهق سحراً غير عادى فى الماء. كان باشلار يرى فى الماء دعوة للموت ، لكنه رأى فيه أيضا صورة للاستراحة الأبدية .وتمثيلاً للحياة والحب. بل، كان يعتبره رحما وأمّا لكل الأشياء .وقد اعتبره يونغ ، من الرموز الأكثر قدما للنمط الأصلي المتعلق بالأمومة. فالماء أمومي، يهدهد، لأنه يشبع رغبة مستترة، وقد يجسد الماء، أيضا المرأة المعشوقة. وفى ذلك يقول باشلار:

الماء، مُطهر يدعو النفس البشرية للصفاء والنقاء. تنبعث منا غريزة النقاء والطُّهر، كي تتبلور رمزيا. والماء، عنصر وجودي يعكس ذلك. وقد نظر قدماء المصريين إلى نهر النيل باعتباره منبثقا من "أوزيرس". وفي السياق ذاته، نظر البعض إلى منابع الماء مثل أمكنة لإقامة الحوريات والآلهة الصغيرة[88].

لكننا نعود لحكايات سمير عبد الباقى مع الماء وعلاقته الخاصة به فنراه يقول فى " **زمن الزنازين:**

" **والدي وأنا وزميلان لي مع والديهما ذهبنا للبحر (...) شاهدت عدة (دلافين) تقفز في النيل متجهة إلى (دمياط) . كانت مياه البحر يومها تصل إلى حيث (سد فارسكور) الذي عادة ما تبدأ إزالته استعدادًا لاستقبال الفيضان الآتي . وأغراني حضور هؤلاء الزوار البحريين إلى النيل أن أستحم . اعتبرت ذلك دعوة لي وعلامة. وألح علي هذا الخاطر فتسللت خفية عنهم وألقيت نفسي في النيل. وأنا واثق أنني لو غرقت فسوف تنقذني تلك (الدرافيل) الصديقة كما قرأت في حكايات البحر وسمعت في حواديت خالتي ..**

وفى "**ولا هم يحزنون**" سنرى البحر هذه المرة بعيون الأخت آمال، هناك تاريخ للمنصورة لاينى يتكرر فى أعمال سمير عبد الباقى انها منصورة الزمن الجميل، حيث يربط دائماً بين البحر وبين اللحظات الجميلة، فعذوبة

---

86 نفسه 49
87
88 انظر جاستون باشلار وخيالات الماء

الوصف هنا تغرينا بالصمت وتأمل تلك الصورة المشهدية الرائعة، حيث يختلط الماء بالمراكب بالناس المتابعين وكأن –البحر الصغير– نموذج مصغر للبحر، شديد الألفة يتابعه الناس فى معرض أو سيرك، وسوف تصبح الصور السمعية هنا ذات أهمية خاصة حيث يختلط أصوات الرجال الأشداء بصيحات اعجاب الأطفال، بتهليل العابرين، بالأغنيات إنه "بحر" صغير فعلا مروض إلى أقصى حد.

" كانت المنصورة مدينة أخرى غير هذه المدينة التى تبدو كئيبة قاسية، بعد أن ردم البحر الصغير" كانت تأتى صغيرة لتشاهد دخول وخروج المراكب عبر الهويس إلى فرع دمياط"

" كانت المراكب تدخل الحوض الكبير الهائل وعليها مراكبية وبضائع ومسافرين من جهة النهر، ثم تغلق البوابات بواسطة تروس ضخمة يديرها رجال نصف عرايا يردون على كبيرهم بأصوات مجهدة ولكنها قوية، وبعد غلق البوابات، تفتح طاقات يندفع نحوها الماء العالى من البحر الصغير، حتى يمتلىء الحوض وتطفو المراكب. الأطفال والمتفرجون من الناس الذين تجذبهم أصوات البحارة وغناء المراكبية يهللون عندما يصل الماء إلى مستوى ماء البحر الصغير. تفتح البوابة الأخرى وتتهيأ المركب للخروج، وترتفع أصوات البحارة ونداء الريس، وتفرد الأشرعة للاستفادة من ريح الشمال، وتنغرس أعواد خشبية ضخمة وطويلة فى حائط الحوض لتدفع المراكب، بينما تلقى حبال ضخمة يتلقاها بحارة على البر يلفونها حول صدورهم وأجسادهم نصف العارية ليجذبوا المراكب فى ايقاع محسوب مع أصوات وهمهمات منغمة وراء كبيرهم. يختلط غناء البحارة بصيحات الأطفال المرحة، ويتبادل الجميع التحية والمحبة، ثم تشق المركب طريقها خارج الحوض وسط تهليل المتفرجين والعابرين..."

فضاء السينما:

تعد قاعة السينما أحد الفضاءات التي يوليها الكاتب اهتماماً خاصاً، فهي واحدة من التجارب التي أثرت حياته وشكلت منعطفاً كبيراً في مسيرته، إذ نقلته من عالم لآخر يمثل الأول عالم الطفولة وبدايات المراهقة، ذلك العالم المحدود ، والذي كانت فيه (الأنا) محاصرة بالفقر والعوز. ويمثل العالم الآخر مرحلة النضج والانعتاق، والتحرر والانفتاح على العالم الخارجي، وتحقيق الذات المتعطشة للمعرفة والتجربة.

وهذا ما يؤكده النص، فلنتأمل الوصف الذى يجعل من قاعة السينما مكاناً مسحوراً عجائبياً، فالحقل السيمائى الذى يستخدمه الكاتب أرحب بكثير من أى فضاء آخر، إنه يمثل نقلة نوعية فى المكان؛ من الواقعى إلى المتخيل، والحديث له علاقة دائما بالباب، يمكن للسينما أن تكون المكان البرزخ أو العتبة : فالبرزخ هو العتبة الفاصلة والواصلة بين مكان ومكان، إنه مكان عبور لا ينتمي إلى مكان الانطلاق كما لا ينتمي إلى مكان الوصول. ولذلك فهو ليس مكاناً ما دام ليس محل إقامة. وإذا كان البرزخ في القاموس الديني هو المكان الفاصل بين الموت والبعث؛ الشيء الذي يسمح للمقيمين فيه براحة خاصة، فإنه في قاموس الرواية مكان خاص[89]، وسوف نجد أن الكلمات المستخدمة تحيلنا إلى مكان مفتوح مترامى، والسينما رغم ذلك تستدعى نوعاً من الوجل والرهبة، سوف تقابلنا بتواتر كلمات مثل النور، والأضواء، والقمر، والسموات، وبوابات الجنة..الخ

[89] انظر سـيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات) خليل شكري هياس

ابتلتني (الإسكندرية) إذن بأمنيتين لم أشف منهما أبدًا .. هما ضعفي أمام خضم البحر المالح الذي لا شطوط له (...) وشغفي المرضي ببوابات ومداخل السينما في كل المدن القادمة التي زرتها في مصر أو في العالم .. والتي لم تستطع أي منها – على تنوع أشكالها وأحجامها وحركة الأنوار اللاهثة على جدرانها الملونة ، المتعددة السرعات والمختلفة الإيقاع وزجاجها الملوَّن عاكس الأضواء الثرية وحتى تلك القروية ذات الإمكانات الفقيرة – أن تنسيني تلك الرجفة المتطلعة المبهورة التي غمرتني بها بوابة سينما (الهمبرا) لأول مرة لتدشن ولعي بالعوالم الساحرة الأسطورية التي يخطفني إليها سحر الظلام حين أعبر برزخها إلى ما وراء تلك البوابات من مدى لا تحده مسافات ، غني بالأضواء والأنوار ، بالسماوات ذات الأقمار ، والغابات ذات الأشجار والجبال المكسوة بالخضرة والمتفجرة بالنار والمدن التي تخطف الأبصار ، والقرى الغارقة في غبش الأسحار ؛ تجتاحها الجيوش والفرسان وقطعان الوحوش ويسعى في حقولها الفلاحون وتضيء ليلها قصص الغرام .. أصبحت كل تلك البوابات منذ بوابة سينما (الهمبرا) هي بوابات الجنة بالنسبة إليَّ ...

وسوف يمارس المكان سطوته على الشخصية ويحدد مصيرها، وصحيح أن السينما هنا مقصود بها فن السينما بعوالمه الخيالية التى يفتح آفاقها الفن، لكن وصف فضاء دور السينما نفسه لحظة دخول البطل، والمتفرجين، وديكوراتها سوف يمهد و يتناسب مع الحالة البرزخية التى نوهنا إليها من قبل:

أعترف أن الطفل الريفي الساذج الذي خرج من السينما يومها لم يعد هو نفسه الذي دخلها متعثر الخطى فوق السجاد الأحمر عابرًا المدخل والممر الغامض المؤطر بالصور الملونة والأنوار الحية التي لا تكف عن الحركة ذهابًا وإيابًا .. إلى الفراغ الضخم الذي تؤدي إليه الأبواب المتحركة حيث بشر كثيرون من رجال ونساء ملونون يحدثون ضجيجًا صامتًا .. ويتحركون كالظلال ولا يكفون عن الفرح تحت إضاءة خافتة لا مصدر لها إلى أن تنفرج ستائر فاخرة ثرية عن ستائر بيضاء هفهافة لتنفتح مع الموسيقى الصاخبة نافذة لا أفق لها على حياة أروع كثيرًا من الحياة .. وبشر ليسوا كالبشر لحركتهم سحر خاص ولكلامهم وقع عميق ليس كالكلام ، تحمله أجنحة الموسيقى الغامضة إلى الوجدان ..

ويكشف هذا النص عن بعض آثار المكان على الشخصية، والأبعاد النفسية الناجمة عنه، إذ يفصح النص عن حالة الانبهار التى سيطرت عليه وستلازمه فى كل دار سينما سيدخلها، وقد حاول الراوي هنا إسقاط الحالة الشعورية التي راودته من خلال بعض الاستعارات والتشبيهات التي يلجأ إليها لإعطاء صورة عن هذه اللحظات الحالمة السعيدة ، إذ يحدث انتقال على مستوى التخيل لارتياد أماكن أخرى دائما مفتوحة يعبقها والسحر ويغشاها النور.

فضاء القطار:

علاقة المصرى بالقطار علاقة حميمة وقديمة إلى حد ما، فمصر صاحبة ثاني أقدم سكة حديد في العالم، بدأ العمل بها في عام 1851 بعد الخط الذي يربط مدينتي مانشستر وليفربول بانجلترا عام 1830، ومنذ ذلك التاريخ دخل القطار في نسيج حياتنا، وأصبح له دور تاريخي وحضاري، فهو ليس مجرد وسيلة المواصلات الأرخص والأكثر أمناً للعمال والموظفين والباعة الجائلين وطلاب العلم، وإنما أصبح له ما يشبه الكينونة الخاصة في الذاكرة الجمعية وفى ثقافتنا الشعبية، وتعددت دلالاته ورموزه ، وأصبحت الأمثال التي تساق باسمه تشكل

نوعا من التلخيص للكثير من أنماط الحياة الاجتماعية والثقافية، بداية من العانس التي «فاتها القطار» والشخص الملتزم الواضح الذي لا يحيد عن الحق الذى نصفه أنه مثل «القطار لا يخرج عن القضبان»،

لكن القطار رغم ذلك كان سلاحا للتمرد والغضب ومقاومة العدوان والظلم. ففى ثورة 1919، قام المصريون بقطع خطوط السكك الحديد لعزل المحتل الانجليزي ومنعه من مطاردتهم والوصول إليهم، وأعلنوا بعض المدن والمحافظات جمهوريات مستقلة مثل «جمهورية زفتى».

وفي الفضاء الروائي يصبح القطار رمزاً للانتقال من محطة إلى محطة، من دار إلى دار، من عالم إلى آخر. الرحلة والقطار يشكلان معادلا للحياة من محطة الميلاد إلى الموت. كل تلك الدلالات تجعل من القطار رمزاً ساحراً. ولذلك نجد كثيراً من الكتاب قد أفادوا منه واعتبروه معادلاً لرحلة الحياة نفسها، مثل تولستوي على سبيل المثال. والقطار عند سمير عبد الباقى عاشق المغامرة والترحال منذ نعومة أظفاره يرتبط أيضا بأول قصص الحب، فالقطار، كونه أحد الطقوس اليومية، يصنع علاقاته الخاصه ويخلق مجالاً اجتماعياً لأشكال مختلفة من التواصل:

فى زمن الزنازين

كانت (الهوارية) بعيدة المنال رغم صلات القرابة ولكني كنت أفرض عليها حمايتي ونحن ذاهبون للمدرسة في القطار معًا وحتى تنزل في محطة (الجمالية) حيث مدرستها .. بل وكنت بنفوذي بصفتي ابن أخت (فتوح افندي) أمنع الكمساري أن يتقاضى منها ومن أخيها نصف القرش المطلوب . وكان زملائي من (ميت سلسيل) يغارون عندما تبتسم لي شاكرة . تلك الابتسامة التي كانت تشرق مع مطلع الشمس فتضيء حولها .. كانت رؤيتها والاقتراب منها زاد يومي أتزود به من (الكفر الجديد) حتى (الجمالية) .. إن صعدت ولم تجد مكانًا دبرته لها .. وأخذت أخاها في يدي أحميه من الزحام ، وأظل أحاجي عليها فارضًا وصايتي التي لم ترفضها بل كانت تمنحني تلك الابتسامة لأعيش عليها طوال اليوم .. ويا فرحة قلبي الذي كان يكاد يقفز من صدري إذا ما تصادف وتلامست يدانا على حديد سلم القطار حتى تنزل بسلام وأسلمها أخاها .. والحقيقة أنها كانت تظل واقفة تمنحني ابتسامة النور تلك حتى يختفي القطار وأختفي معه في أول ملف بعد محطة (الجمالية) ..!

أما فى موال الصبا فى المشيب:

فالقطار حتى لو كان بطيئا متهالكا هو سبيل الراوى للوصول إلى المنصورة والقيام بمغامرة دخول السينما وتحقيق حلمه بمعايشة "السابحات الفاتنات" المضيئات على واجهة جنة (عدن) .

"ظلت الفكرة تطاردني وتملأ على تفكيري .. فأخذت أتحرى عن مواعيد القطارات الذاهبة إلى المنصورة وتلك التي تغادرها إلينا .. وأجمع القروش قرشًا فوق قرش كبخيل أراري وأحرم نفسي حتى من الضروريات (...)حتى تجمعت لدى كل الأدوات والمعلومات التي تجعل الرحلة لمشاهدة (السابحات الفاتنات) ميسورة وقليلة المخاطر. رسمت خطتي أن أسافر في أول قطار متجه إلى (المنصورة) والذي يستغرق حسب تحرياتي ثلاث ساعات ونصف تقريبًا .. فأصل إلى المنصورة في العاشرة والنصف . فإذا استغرقت المسافة

بين المحطة وبين السينما نصف ساعة أخرى واستغرقت حفلة السينما ساعتين ونصف فسأجد أمامي وقتًا مريحًا كافيًا للعودة في آخر قطار يغادر (المنصورة) . صحيح أنه قطار بضائع ويستغرق وقتًا طويلاً إلى قريتنا بحكم بطئه الشديد وكثرة المناورات التي يقضيها في معظم المحطات لترك عرباته المحملة إلى القرى المختلفة.."

والقطار يفتح للطفل الصغير آفاقا جديدة لاكتشاف العالم أيضاً، لأنه الأداة التى تحرره من أوهامه، حيث تصبح ميت سلسيل فى وعيه عالماً أضيق مما كان يظن، فتتعدد القرى الصغيرة التى تشبه قريته، ولا يجد إشارة واحدة لوجودها، والأب الذى من المفترض أنه يعرف كل شىء لايعرف تلك القرى أصلاً . سوف يستقر فى ذهن البطل حتى ولو لم يعلن ذلك صراحة أن ميت سلسيل لاتكفى طموحاته

"ظللت منتبهًا منذ ركبنا القطر إلى (المنصورة) لكل اللافتات التي نمر عليها ابتداء من (الكردي) و(موقف المكباتي) حتى (ميت حديد) و(محلة دمنة) و(محلة امشاق) .. أما بعد المنصورة وركوبنا قطار سكك حديد المملكة المصرية فقد حيرني أن كثيرًا من القرى لم يكن القطار يقف عليها وليس لها أرصفة أو محطات ولا حتى لافتات . بعضها كان أبي يسميها لي ولكنني ظننته في غالب الأحوال يؤلف لي أسماء من عندياته . لأن بعض الركاب كان يصحح له معلوماته . وبدأت أتشكك فيما دونته وفي جدواه . وبدأ الملل يتسلل إليَّ . حتى أنني نمت مخدرًا بحركة القطار وصوت عجلاته الرتيب المنتظم الذي لا يتغير."

والقطار عند سمير عبد الباقى هو مكان انسانى بامتياز، أنه ملاذ من البرد رغم البطء والفقر الشديد لذلك القطار الفرنساوى الصغير الحميمى، وبالطبع لايعرفه الكثير من قراء سمير عبد الباقى، إلا أن ذلك القطار قد مارس تأثيراً غريباً على مبدعى الدقهلية.

كنا نركب للذهاب إلى المدرسة واحدة من اثنتين .. قطار سكة حديد وجه بحري (الفرنساوي) ، الذي عادة ما يكون قاطرة تسحب عربة أو عربتين، مفتوحتين من كل جانب للهواء الطلق . إن أمكن إغلاق بعض شبابيكها في الشتاء تكون نعمة وفضل .. أو يكون قاطرة طويلة، هي القاطرة والعربة في نفس الوقت، حيث يجلس السائق في (كابينة) ضيقة جدًا في المقدمة ، بينما الموتور الضخم يملأ فراغ الجزء الأكبر من العربة. تتناثر حوله عدة دكك خشبية أو حديدية . في الشتاء يكون ركوبها نعمة في الحقيقة ، إذ أن الموتور رغم صوته المزعج وأبخرة الجاز والزيت المتصاعدة منه يصبح ملاذًا من البرد . خاصة وأن موعد تلك العربة (المكيفة) كان الصباح الباكر جدًا .. قبل شروق الشمس بكثير ..

والقطار هو أقدم رموز الانتقال من عصر ما قبل الحداثة إلى الحداثة، لأنه يطوي الزمن وينطلق، ويرسل دخاناً يناسب عالم الصناعة الجديد. ذلك الذى يسميه الكاتب عصر الصراخ والنفط والزحام

"يتكدس الركاب في فراغ (الديزل العربة) حول الموتور وفوقه .. وكان ركوبها في الشتاء كما قلت ، نعمة حيث الزحام تلاحم والحديث صراخ ، والضجيج يخترق سكون الريف الهادئ المدغمش ، ليعلن أن هناك ما سيقلق راحته إلى الأبد ، مبدلاً الروائح والأصوات والمناظر والعلاقات داهمًا كل شيء منذرًا بعصر الصراخ وبخار الزيت والنفط والزحام ..

أما العودة فتحمل دلالات أخرى حيث يصبح القطار وسيلة العودة لدفء البيت، وحضن الأم وطوال الطريق يحلم الطفل المغترب بوجبة ساخنة فى الشتاء

"كنت أعود من الغرب دائمًا في قطار سكك حديد وجه بحري على مدى سنوات طفولتي وصباي .. أحيانًا كثيرة قادمًا من (دمياط) في الحادية عشرة من عمري – على مدد متفاوتة ، لأقضي الخميس والجمعة أو الأجازة لمدة أسبوع ، ملهوفًا في الشتاء لدفء الأسرة، ولطعم محشي الكرنب بالكوارع فوق السطح المشمس .. أو لصواني (الصيادية) والأرز الأحمر التي طالما وفقت (أم سمير) مواعيدها مع مواعيد وصول الابن البكري (الغريب فى مدن الأغراب) .

ورغم حميمية رحلات القطار، إلا أن رحلة واحدة تظل عالقة برأس الكاتب وهى رحلة الذهاب والإياب للمنصورة، إنها نكبته الشخصية وفجيعة الأسرة فى أخيه الأصغر "سامى" وكان الكاتب حريصا على تصوير رحلة الذهاب أولا تمهيدا للمأساة التى ستقع على رأس الأسرة. ان القطار المغلق أشبه بتابوت كبير سواء فى الذهاب أو فى العودة

" كانت ظروف الحرب تفرض على السفر قيودًا صعبة ، جعلت الرحلة حلمًا غامض الملامح .. ركبنا عربة مغلقة ، جلسنا فوق أرضها على كليم أو حصيرة ، حتى وصلنا (المنصورة)

وتصبح رحلة القطار رحلة نحو الموت، ويشحذ الكاتب مهارته الاسلوبية فى رسم القطار كمرادف للقدر، فهناك علامات منذرة، تمهد للقارىء أن الرحلة لن تمر على خير، إنه هذه المرة " قطار الموت" ، ويختار الكاتب او يختار له القدر العربة الأخيرة بما لها من دلالات. الباب الضخم الذى يبتلعهم ابتلاعاً، هذا غير النوافذ تلك العيون التى تحدق فيهم، المصابيح الباهتة والأضواء الزرقاء .. كلها ترسم لوحة جنائزية "غامضة"

يخيل إلى أنها كانت عربة (سبنسة) أو على ما يبدو كانت (عربة ماشية) جديدة . كنا نحن أول من ركبها ، أذكر أنه حين فتح بابها الضخم ، عندما توقف القطار كانت له قعقعة ، جعلت أختي تصرخ فزعًا وكنت نائمًا فانتفضت .. فاجأتني الأضواء الزرقاء الباهتة كالنجوم متناثرة معلقة تملأ صفحة السماء .. تضفي على الليل سحرًا غامضًا ، لم تكن نجومًا كما خيل إلي. حتى تبين لي أنها نوافذ بيوت عالية تحدق صامتة.. ومصابيح أعمدة باهتة.. وكشافات عربات ركوب وفوانيس عربات حنطور ، تختلط وتتمازج مبهمة تهوم في ذاكرتي ، حتى الآن مثلما تلوح بها الانعكاسات الغامضة المتحركة لأضواء الشارع في النهار وفي الليل من خلال شيش النوافذ القديمة العالية . صانعة لوحات حية متحركة غامضة .. تبهت وتهمس .. تقتحم رموش عيني نصف الناعسة ، في تواز وتوالٍ ، على سقف وجدران الغرفة نصف المظلمة في ذلك البيت العتيق ، المكون من أربعة أدوار في شارع (سيدي عبد القادر).

لكن قطار العودة يختلف، إذ أن الأب المكلوم يحمل جثمان الأخ الصغير فى حقيبة، فليس بوسع الأسرة أن تمارس طقوس حزنها، أو تعلن أن ماتخفيه فى تلك الحقيبة هو جثة وليدها، ومع ذلك فالقطار ذو القلب المعدنى البارد لايشفق على تلك الأسرة ويتقيأ الحقيبة الغالية، ويتوسل الكاتب فى براعة بصور بصرية فى معظمها، لكنه هذه المرة يوظف القاموس الشمى؛ فالروائح تكاد تلف الأسرة وكأن للموت رائحة، إنها تلك الرائحة

الغريبة التى تغمرهم، ونلاحظ على مدار الرواية تلك الحرفية العالية التى تميز الوصف الحسى القوى لسمير عبد الباقى.

والدخان هنا ثنائى الدلالة فهو يرسم صورة غائمة ضبابية للمشهد، وفى نفس الوقت يجسد الرائحة الخانقة التى تجثم على صدر الأسرة. كما أن شخصنة الحقيبة/الكفن فى نهاية المشهد، تلك التى تستقر "مجهدة" فى حقل قمح، تلك الحقيبة ذات السر الحزين، تلك الهاربة من ظلمة القبر البارد إلى حقل قمح، تظل من الصور الشجنية الموجعة التى تشى بقدرة تصويرية عالية لسمير عبد الباقى حيث أن يصير الوصف فى اللحظات الفارقة فى نصوصه متحركاً غير ستاتيكى.

"بنفس القطار عدنا في عربة مكشوفة هذه المرة .. كان الدخان الثقيل الرطب يغمرنا طوال الوقت برائحة غريبة لبخار ماء حامض وخشب طري محترق .. بعد خروجنا من (كفر علاَّم) بمسافة طويلة .. رأيت أبي يصرخ وهو ينط قافزًا العربات المكشوفة وسط عاصفة الدخان محاولاً الوصول إلى القاطرة ليوقف القطار . في نفس الوقت لمحت الحقيبة الجلدية الكبيرة التي وسَّدوا فيها خفية جثة أخي ، ليدفن في القرية تجنبًا للوقوع في تعقيدات قانونية ، ومساءلة لا يدري أحد كيف تنتهي ، طائرة مع الريح والدخان والغبار ثم تتدحرج على الطريق الزراعي المجاور لشريط القطر لتستقر مجهدة في حقل قمح .

توقف القطار ، بعد أن تنبه السائق للإشارات الغريبة المحذرة للناس السائرين .. والعاملين في الحقول محاولين لفت نظره لمحاولات ذلك الرجل المكلوم الوصول إليه فأوقف القطار . وقفز أبي ليحضر الحقيبة الهاربة . قبل أن يغري الفضول أحدًا فيفضح سرها الحزين."

ولايملك الصبى رفاهية التشاؤم أو كراهية القطار. إن قدر الريفيين الراحلين نحو المدينة عدم الاستغناء عن القطار، وتكرار الرحلة الحزينة مرات ومرات، ومع الشتاء تحديدا تهاجم تلك الذكرى قلب الطفل الصغير، والشتاء دائما مايستدعى برودة الموت،

"فصبي السنة الأولى الثانوية في الحادية عشرة من عمره كان يضطر كثيرًا للعودة بالقطار نفسه في أيام الشتاء عبر (ميت الخولي عبد اللاه) .. و(ميت الخولي مؤمن) .. عابرًا نفس المسافة التي طارت عبرها تلك الحقيبة ، فتموت أصابعه على السَّبَت أو الحقيبة المكتظة بملابسه غير النظيفة . وهو يخشى أن يتكدر حلمه بطعم حضن الأم ومذاق أطعمتها المميزة التي لم يعد الفسيخ من بينها إلى الأبد . أو يفسد شيء ما لهفته للعودة .. لمرابع الطفولة التي اضطر للاغتراب عنها في ذلك السن المبكر . لتغسل عن قلبه مواجع المدينة ..

والروائح بدورها تستدعى صورة النار، فى محاولة لقهر برودة وذكريات الموت. تلك النار المنحصرة في الموقد التى كان يراها باشلار تمثل للإنسان المجال والموضوع الأول للتأمل الشارد، فهي رمز ودعوة للاستراحة والهناء . ويستمر قاموس الروائح مصاحباً للوصف، فالكاتب لا ينسى أن أخيه مات من أجل أكلة فسيخ.

"يخرج رأسه مواجهًا برودة رياح الشتاء، التي تصارع القطار حاملة إلى رئتيه دخان الفحم الرطب ذي الرائحة الخاصة.. وهو يتطلع إلى حقول (الخُمس) ونخلة (ياسين) وترعة (مهدّب).. محاولاً استخلاص رائحة

زيت القدح المحترق وطعم البصل الأخضر والكرات أبو شوشة من بين مزيج الروائح الذي يخيم على القرية ساعة الغروب ، مشبعًا بطعم الحقول والنباتات والبشر والطين المحترق.. ليحس معها بحضن الأم الفرحانة بعودته وبالاستجابة الربانية لدعواتها بسلامته ونجاحه وتفوقه على أقرانه . مخفية إشفاقها الدائم عليه من الغربة باحثة فيه عما يمكنها من تعويض ما ، لفقدانها (سامي) الذي تُذكرها به دائمًا صفارة القطار القادم من الغرب . رغم ما مضى من سنوات عوضها الله خلالها بأطفال آخرين بنات وأولاد.. لهفتها عليه يشعلها حضوره بالقطار من الغرب .

ورحلة القطار تختلف بعد السجن، لقد فقد القطار جبروته وإنسانيته . لم يعد ذلك الكيان الهائل، إنه مجرد وسيلة مواصلات لا أكثر:

"لكن عودته بعد سنوات خمس في المعتقل كانت فريدة لا مثيل ولا شبيه لها .. يومها أصر على العودة بالقطار ، نفس القطار القديم .. الذي لم يستطع هذه المرة أن يحرك فيه مشاعر الطفولة أو الصبا حزنًا أو فرحًا . ولا أن يجسد أمامه أيًا من تلك الصور التي لم ينسها أبدًا . كان هناك خوف غامض يغزو قلبه .. يطمس الذكريات على صفحة روحه وينتزع منه شيئًا لا ملامح له ، ينتمي لتلك الأيام البريئة .. كانت العودة تلك المرة يكتنفها الكثير من عدم الثقة .. هل غيَّره السجن ؟ أم أن الدنيا تغيرت ؟

فقدت نغمة عجلات القطار الرتيبة إيقاعاتها القديمة .. ضاعت رائحة الزيت المحروق . وكل ما توحي به من ألفة المساء بعد يوم مجهد طويل . أفقدت سنوات السجن روحه ما كانت تفيض به عند عودته من مشاعر حنونة تبعثها رائحة الزيت المقدوح ، نكهة الأرز الساخن الفقير في صدور المجهدين ..

والقطار هو السبب فى أول تجربة جنسية للكاتب إنه عتبة الدخول نحو المراهقة ، بتلك اللمسات المسروقة التى ستعلن عن **تدشين ذكورته**، وعن القطيعة التامة مع عالم قديم من البراءة، كان ذلك يوم عودته بعد امتحان الشهادة الابتدائية من (المنصورة):

.. وكان القطار مزدحمًا .. وجلست إلى جوار الشباك وأمامي مباشرة امرأة بضة هائلة الحجم وانحشرنا على الكراسي . ولم تكن المسافة بيننا تسمح إلا بتبادل المسافات ، فتداخلت السيقان(...)

في نفس الوقت الذي أطبقت فيه ساقي النحيلتين على سمانة ساقها الممتلئة .. وبينما سندتها بالساق اليسرى بدأت أحرك بطن قدمي اليمنى الذي انتزعته من الحذاء .. صعودًا وهبوطًا في حنان ..

فوجئت الست التي كان زوجها يقف في الطرقة المزدحمة بين الكراسي مشاركًا في حفل الأعجاب بي .. نظرت إليَّ معاتبة مندهشة غير مصدقة ، فكففت للحظة عن الحركة .. لكن توتر جفونها والدماء التي اندفعت لخديها .. كانت فيهما الكفاية – لدعوتي أن أستمر .. في حنان بالغ مضت عيني تحاول النفاذ خلسة إلى عمق عينيها ، اللتين احمرَّتا بالدمع والانفعال . وجدت ساقها تلين تحت ركام الأشياء الميتة فوق ركبتينا(...)

مع حركة القطار الذي بدأ يهدئ من سرعته لدخول المحطة .. هدأت حركات باطن قدمي فوق السمانة .. وبدأت هي تلم شتات نفسها .. وحين وقفت لخمت نفسي في جمع (السواتر) ووقفت بشكل طبيعي لأحتضنها مانعًا سقوطها على الجالسين مع صدمة وقوف القطار ..

أماكن السكن:

لا نعرف عن أماكن السكن التى تعاقب عليها سمير عبد الباقى– رغم أنه بدأ رحلة اغترابه مبكراً– سوى شقة السكاكينى والغرفة 66، أما الأخيرة فجاء الحديث عنها كتلة واحدة، والغرفة تمثل المكان المغلق، الذى تذوى فيه الأنا. والغرفة أكثر ازدحاما من السجن، فيكاد المكان أن يتملك البطل لا العكس، ومع ذلك فهو مفتوح على علاقات انسانية متشعبة، ويبدأ الكاتب الحديث عن موقعها الجعرافى قائلاً:

والـ (66) كانت أشهر غرفة في (وسط القاهرة) يعرفها شباب (ميت سلسيل) فى أوائل الستينات .. من الطلبه والمجندين . تقع فى الدور الثانى من رَبْع هائل مربع الشكل يقع في (قنطرة الدكة) على يمين الشارع الممتد من (شارع إبراهيم باشا) حيث الميدان المعروف بذلك الاسم حتى (شارع كلوت بك) ...

الغرفة هى معادل موضوعى لاغتراب وانسحاق الذات الريفية فى مجتمع المدينة، ويزيد من العمق النفسى لتأثيرها الحديث عنها بعد تجربة السجن. بداية نقول أن الحميمية مفقودة فى ذلك المكان، حيث أنه أشبه بالمستشفى أو الثكنة العسكرية، والغرفة هى نافذة على مجتمع المدينة الصاخب المعقد، الغرفة 66 هى المكان المشاع الذى يفقد فيه المرء خصوصيته. إنه مكان بلا ذاكرة أو تاريخ، تعاقب عليه الوافدون الريفيون من ميت سلسيل، ومع ذلك فلا أحد يهتم بمعرفة تاريخ ذلك المكان

مبنى هائل لا يهتم أحد من قاطنيه أن يعرف من يملكه ، ولا فيم كان الغرض السابق الذي بنى من أجله . له باب هائل يؤدى لمدخل بين البواكى يتصدره سلم عريض تصعد درجاته إلى بسطة عريضة تشكل قاعدة لشباك من الزجاج الملون ترتفع حتى السطح – ثم يعاود السلم الصعود إلى الدور الأول .. تاركًا مدخلاً واسعًا إلى شرفة عريضة ذات أربعة أضلاع تحيط بفراغ مربع هائل .. عليها تفتح أبواب الغرف . ويتكرر الأمر في الدور الثانى مما يعطيك إحساسًا بأنك بصدد مقر لثكنة عسكرية .. أو مستشفى أثرى تصطف فيه الغرف . حيث كانت الـ (66) (وهو رقمها بالمناسبة) تبدو فيه مميزة بلا مناسبة – في الطرف الأقصى القبلي عند الزاوية المقابلة للمدخل الرئيسي .

والمكان أشبه بجسد عجوز يحتضر، إنه لاينى يتقلص ويتآكل، ويصبح السكان أشبه بكائنات طفيلية تسكن جسداً مريضاً، فالمكان لايرتاده سوى المهمشين وأصحاب أنصاف الأحلام أو الأحلام الضائعة

وتقلصت الغرف المسكونة مع الأيام – حتى انحصرت في غرف الدور الثالث بالإضافة إلى ثلاث أو أربع غرف فقط من الدور الثاني تمسك بها ساكنوها من أعضاء وآلاتية بعض الفرق الموسيقية والمسرحية ، ونساء من أفراد كورس الأغاني في الإذاعة أو في فرق الرقص بمسارح وسط البلد .. وقد جرت العادة أن يتوارث المستأجرون تلك الغرف ، لدرجة لم يعد أحد يذكر من هو المستأجر الأصلي لمعظمها .. كما لا يعرف الكثيرون ، من يملك هذا المبنى العريق ولا من هو صاحبه .

ومع ذلك تقدم الغرفة الحد الانسانى الأدنى لأولئك الريفيين البسطاء، فهى توفر سقفاً يجمعهم، والمشاركة وإن كانت تعنى ازدحاماً وتكدساً، فانها فى نهاية المطاف تخلق جيتو خاص بها:

كان مستأجر الـ (66) بلدياتي (عبد السلام عويضة) أحد جيران حارتنا وزميل طفولتنا بعد أن صار موظفا في إحدى الوزارات ، بعد حصوله على الدبلوم . ولا أحد يعرف كيف آلت إليه هذه الغرفة . لكن الكل عرفوا الطريق إليها فشاركه فيها ثلاثة أو أربعة أو خمسة من بلدياتنا على الأقل . ومر عليها عشرات من المجندين الذين يفضلون قضاء أجازاتهم في القاهرة ، توفيرًا للمصاريف واختصارًا للمسافات .. ناهيك عن العديد من الأقارب والمعارف الذين يتوافدون لقضاء حاجاتهم الملحة . وتضطرهم ظروف قاهرة أو طارئة لقضاء ليلة أو أكثر في القاهرة ...

ومع ذلك ففى لحظة الحكى يعمد الكاتب للمقارنة بينها وبين السجن المكان الخانق المزدحم المتكدس، ويكاد السجن أن يكون أفضل منها بمراحل:

زنزانة الواحات كانت تتسع لأربعة عشر معتقلاً أو سجينًا على الأكثر .. أما الـ (66) فقد كانت تحتمل في أحيان كثيرة أكثر من اثنين وعشرين (راقدا .!.) .(...) كما أن الحياة في زنزانات الواحات كانت تشبه المعيشة في زنزانة الـ (66) .. وأن لم تكن تزدحم إلى هذه الدرجة . علاوة على أن نزلاءها كانوا يرتبون شئون حياتهم فى حياة عامة وكوميونات تنظم شئون أكلهم ونومهم حسب ما تقضى تقاليد وأعراف المسجونين والمعتقلين الشيوعيين . أما فى الـ (66) فكان الأمر مختلفا تمامًا .. فليس هناك حياة عامة أو مشتركة إلا بالصدفة . يعني كل واحد كان متعلق من عرقوبة . كان العابرون يحضرون أكلهم معهم ، وقد يشاركهم بعض الموجودين دون تطفل .. خاصة أن الكثيريين كانوا يأكلون في الخارج حرصًا على نظافة المكان وهو الأمر الذي لم يكن المقيمون دائما يتهاونون فيه ..

إن سعة المكان وضيقه، انغلاقه وانفتاحه، رهينان بالحالة النفسية أو الشعورية لساكن المكان، فبعد أن تتوثق معرفته بسكان المكان وبعد ان تصبح أيام السجن بعيدة نسبياً عن بؤرة ذاكرته، يشعر أنه من أصحاب المكان ويتبدد شعوره بالغربة شيئا فشيئاً ويمارس حياته العادية، ولايمسى وجوده وجوداً عابراً. لقد صار ساكنا مقيماً لا مؤقتاً:

وفي معظم الأحيان لم يكن الزحام في الـ (66) على هذه الدرجة من الاكتظاظ بل وفي أحيان كثيرة كنت أبقى فيها وحدي بعد أنقشاع النزلاء إلى مصالحهم وأعمالهم فاستمتع بالجلوس على المكتب الفقير الذي وضعت عليه عدة كتب وروايات رخيصة لمن يقرأ .. ولأنني من حاملي المفاتيح كنت أحظى أيضًا بمتعة الخروج والتسوق وتجهيز وجبات منزلية . يشاركني فيها من يصل مبكرًا منهم سواء هو أو من الآخرين .. قبل أن يبدأ توافد (الأفراد) من العابرين والضيوف المؤقتين بالضبط مثل حجز (قسم عابدين) .!

وعلى عكس توقع القارىء لايكون الليل سكناً فلا تعرف السكينة سبيلاً الى تلك الغرفة سوى فى النهار:

نهارات الـ (66) كانت أهدا وأريح وأجمل من لياليها .. إذ تصمت تمامًا السيمفونية الخانقة التى تعزفها الحناجر المتعبة المختلفة الدرجات ، والأعماق المتنوعة الأبعاد .. تتخللها نقرات وهمسات وفرقعات

طبول وأبواق المؤخرات والبطون التي أرهقها الفول والعدس والبصل والكشري وكافة الوجبات الشعبية السريعة الرخيصة المشبعة بالغازات والأصوات .

في العاده لايغلق باب الـ (66) طالما هناك من يوجد فيها .. هذا يشبه عرفًا يشمل جميع حجرات وغرف ذلك الربع الرهيب .. فمعظم نساء المكان يبقين نائمات حتى وقت متأخر من النهار . نساء وفتيات الكورس عادة متزوجات من الرجال الكومبارس في السينما والمسرح . فإن كن لا يعملن فأزواجهن يسهرون في أعمالهم لساعات متأخرة .. ولذلك يبقى معظمهم رائعة النهار لساعات في (الرّبع) .. وبالطبع لا يطقن البقاء في الحجرات بين الجدران . فيتخذن مجالسهن في الطرقة الشاسعة العريضة الممتدة أمام الغرف . يفترشن حصرا أو كليمات ويقمن بكل أعمال النهار المطلوبة من كنس وغسل وطبخ في تلك الطرقة المربعة الدائرة حول الرَّبع .. وهن يتبادلن الحديث الزاعق فيما بين كل ضلع وما يقابله ببساطة من يجلسن معا في غرفة واحدة .. وكان الأطفال يمرحون ويشطحون حولهن .. ويدخلون إلى الغرف فيهشّهم البعض برقة أو بغلظة مفتعلة لكي لا تتبعها ردود أفعال صارمة أو خناقات جادة ..

ويتجلى فقر المكان كما رأينا فى نوعية ساكنيه، إنهم من المهمشين ولكنهم نوعية أخرى من المهمشين فالكومبارس وفتيات الكورس يمثلون طبقة مختلفة وذات خصوصية، إنهم يجاورون نجوم الفن الذين يعيشون فى شهرة وبحبوحة، وعلى هذا فهم طائفة أكثر احباطا من غيرها، شخصيات مغرية وموحية، تتجلى المفارقة بين عالم الشهرة والأضواء الذين يقفون على حدوده دون الولج فيه، وبين الواقع المبتذل الذى يعيشون فيه ، فتصبح مأساتهم أعمق ...

"**كثيرًا ما كان الفضول يدفع بعضهن للتطلع داخل الـ (66) فيجدننى جالسا فى مهب النسيم أكتب على المكتب المتواضع ، أو أقرأ في كتب مختلفة في إندماج كبير فاعتقدن أنني أحد الكتاب . أو قد أكون ذاصلة بالوسط المسرحي أو السينمائي .. والحقيقة أنهن وضعنني بسبب ذلك في مكانة مميزة . دفعتهن كثيرًا لتبادل أطراف الحديث معي . يسألنني عما اكتب أو يطلبن منى أن أقرأ لهن بعض ما كتبت . ومع الأيام نشأت بيني وبين الكثيرات منهن مودة ..** "

فضاء المقهى:

يشكل المقهى واحداً من الفضاءات الانتقالية الخاصة التي تتميز بتنوع دلالاتها الفنية، فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات محاولة البحث عن راحتها النفسية في وسط ذلك الفضاء الداخلي.

وعادة ماتكون دلالة المقهى سلبية فى معظم الروايات العربية[90] فهى فى العادة مكان: "لتأطير لحظات البطالة والممارسة المشوهة... وبؤرة للثرثرة واغتياب العالم، ومحطة لتناقل الشائعات الرخيصة"[91]

(90) ينظر:أبراج المدينة محمد عز الدين القاري قصيدة النثر : 64. ومجنون الأمل، عبد اللطيف اللعبي: 90. واليتيم، عبد الله العربي: 6.
(91) بنية الشكل الروائي: 91.

وربما تكون هذه الصورة حقيقية فى رواية "**ولاهم يحزنون**" حيث تظل مقهى "النادى" مركزاً لتبادل الأخبار والاشاعات ولكن فى "**زمن الزنازين**": يصبح المقهى مكاناً لالتقاء الرفقاء الشيوعيين ، لكنها تظهر فى النص مقفرة خاوية :

توجهت إلى مقهى (إيزافيتش) .. لم يكن هناك صريخ ابن يومين .. ضحك الخواجة وقال :

– إيه الحكاية ؟ .. إيه اللي حصل امبارح .

لم أجد عندي نفس للرد عليه .. فأسرعت هاربًا إلى (ريش) . كانت تنعى من بناها .. تجنبت الظهور فيها وعدت إلى شارع (النزهة)

وفى المقهى تنشب خناقات حامية الوطيس دون سبب حقيقى سوى الهزيمة فى لعب الطاولة أو الكوتشينة، لكن هناك سبب حقيقى رواء كل شيء لايدركه الرواد، فالمقهى لايوفر لرواده ميزة واحدة، إنه يمثل العشوائية والمصادفة وغياب القانون والمنطق:

"**ناداه الأسطى (عبد السلام شطا) لينتزعه من وسط زحام حول إحدى موائد قهوة النادي. زحام ضاحك يومي يشاهده في معركة دومينو لا تنتهي مع شقيق (عبد السلام) (مجاهد شطا) أكبر حريف (دومينو) .. وسر المرح والضحك هو الحظ الغريب له ؛ إذ يهزم (مجاهد) الحريف باستمرار رغم أنه لم يكن يعرف من اللعبة إلا قواعدها العامة التي يعرفها الكافة ولم يكن قد عرف بعد أن لكل رقم في الدومينو سبع مراتب ولم يكن قد اكتشف أسرار كشف المستور وحسابات الأرقام التى يتقنها المعلم (مجاهد) ولم يكن يدري أن لعبه العشوائي هو الذي يهزم دائمًا خطط وحسابات خصمه الذي كان يثور ويلعن مثيرًا ضحكات وسخرية رواد المقهى ..** "

وأحيانا تصبح المقهى ملجئاً للبطل، ومع ذلك تظهر دائما مرتبطة بالخيبة أو على الأقل ذات علاقة بحدث مهين ، فبعد محاولة السائق التحرش به يحكى للرفيق الشيوعى" **جبت سندوتش فول وطرشي وقعدت ع القهوة أشرب شاي لحد ما ألقط نفَسي واسترد روحي ..**"

أما فى **موال الصبا والمشيب** فلم يتغير موقفه منها كثيراً، فأحياناً ما تثار فى المقهى أمور غير مستحبة، ولها علاقة باللوطية أو الجنسية:

"**ذات يوم فوجئ رواد مقهى (حسن مصطفى) في وسط السوق بي وأنا أنهال بعصا صفصاف كالكرباج على رأس وضهر ووجه الواد (سامي) الذي كان صديقًا لي .. تبعته وقد جهزت عصاي حتى دخل دائرة الضوء وضجيج الزهر والقواشيط لأفعل فعلتي .. حتى يكون تأديبي له علنًا جهارًا نهارًا .. وحين اندفع الجميع لتخليصه من قسوتي ، سألوني ..**

قلت : إسألوه هوَّ .. لو عنده رجولة يقول ليه ؟ .. لازم يفهم ان مش كل الطير اللي يتاكل لحمه ..

وربت (سعيد المريح) على خدي مهدئًا بطريقة وجدتها تجاوزت حدودها فصفعته على وجهه أمام الكل صفعة أطلقت من عينيه شرارات تؤكد أنني أعني ما أقول . (مش كل الطير اللي يتاكل لحمه) ..

وفى خطاب الحبيبة جوزفين نكتشف أن المقهى هو آخر مكان يمكن للكاتب أن يثق فى رواده، إذ تصارحه الحبيبة بخسة رواد المقهى من الرفاق الشيوعيين، الذين يفترض بهم أن يكونوا أصحاب رسالة وقضية فتخبره بذلك قائلة: "**كل من قدمتني إليه من زملائك أصدقاء القهوة راودني عن نفسي**". ونلاحظ أن ذكر المقهى، بصفة عامة فى النصوص الثلاثة خلى من أية علامات سيميولوجية، وأن الكاتب لم يتوقف لوصف مفردات وتفاصيل المكان، بل اختزله اختزالاً، ولم يغره ذلك المكان الثنائى الدلالة المفتوح / المغلق بسبر أغواره أو أغوار شخصياته.

فضاء المدرسة:

تعد المدرسة واحدة من الفضاءات الخاصة التي أولاها الكاتب اهتماماً استثنائياً لأنها أحدثت تغييراً كبيراً في مسار حياته، لذا نجدها محفورة في ذاكرته بكل تفاصيلها ودقائقها الصغيرة، خاصة فى المرحلة الابتدائية، فعلى الرغم من الفاصل الزمني الطويل بين زمن الكتابة وذلك الزمن المستعاد، نجد الكاتب يستحضر ذكرياته عن المكان بكل تفاصيله ودقائقه وكأنه يحاول الرجوع إلى الوراء، والعيش فيه مرة أخرى "حيث يغدو المكان امتداداً حيوياً للذات، للذات الواعية التي استعادته، كتابياً على الأقل"[(92)]،

ولاجديد فى الحديث عن المدرسة، وأيام الدراسة الأولى وخوفه المقيم من معلميه، ولكن أهم مافى المدرسة هو الحديث عن الأنشطة، وأهم من تلك الأنشطة وأهم من تعلمه مبادىء القراءة والكتابة ومشاكله مع المدرسين، الحديث عن المسرحية التى قدمتها المدرسة. لكن لنبدأ بأيامه الأولى فى مدرسة "الشيخة بنات" التى درس فيها سمير الطفل مجاملة لأبيه، رغم أنه صبى لم يبلغ سن الالزامى، وسوف نرى أن الوصف جاء فى حده الأدنى، فالحضور الخانق للمدرس بأوامره الصارمة يجعل علاقة الطفل بالمدرسة محصورة بين الكلمة والحرف:

كان (محمد أفندي شاكر) .. يضربني بحرف المسطرة على ظهر كفي ، إذا ما شردت مني الحروف خارج هامش الصفحة الأحمر .. ولم تتسع للكلمات (الثماني) التي كان لابد أن تنحشر بدقة وحرفنة بين الهامشين .. كان الأمر عنده مقدسًا ، يصل لمرتبة الكفر والإيمان .. فالخروج على الهامش فوضى ، وعدم قدرة على الفهم وعجز عن الاستيعاب ، إنه شيء هام جدًّا ، أشد أهمية من أخطاء الإملاء والهمزات ، وتواتر الحروف الملغزة في الكلمات المهولة، التي تظهر المهارة من الخيبة – كاللؤلؤ والسموءل والسجنجل وغيرها – والتي تعتبر كتابتها صحيحة من دلائل التفوق والمقدرة والعبقرية المبكرة ..

كنت أيامها أدرس مع أختي (البكرية) (آمال) في مدرسة (الشيخة) بنات .. لم أكن قد بلغت سن الالزام بعد ، لكن أبي كان مدرسا بها .. وهي مدرسة تقع في الطرف الآخر (الشرقي) من بلدتنا .. أي في (واطي البلد ..) بينما تقع مدرسة البنين في (علوها) .. وألحقني أبي مع أختي بفصل (شاكر أفندي) وليس بفصله هو .. كان يقول إن ذلك أجدى .. حتى لا نتدلع عليه.. لكنني أظن أنه فضل ألا نحكم على كفاءاته.

وسوف نرى كيف يضيق العالم فتصبح المسافة بين الكلمات ومراعاة السطور والهامش هى فضاء خانق شديد الانغلاق يجعل من المدرسة جحيماً مصغراً:

---

(92) كتابة المكان بعيداً عنه، خليل النعيسي، مجلة الأقلام، العدد 2 لسنة 1998: 40.

كانت حصة إملاء . وكان الموضوع هو (شجرة القطن وشجرة البرتقال) وهو موضوع سخيف عن المفاضلة بين الشجرتين . واحدة تتباهى بجمالها والأخرى بقيمتها للأوطان ! وكان لابد أن نلتزم بالهامشين وبعدد الكلمات في السطر الواحد .. وكانت الواقعة، لم نكن نكتب بالرصاص .. ولم نكن قد عرفنا بعد الأقلام الجافة .. ولا حتى أقلام الحبر الأبنوس . كنا نكتب بالحبر السائل ، بالسن المركب على عود من الخشب ، والذي نسميه الريشة .. ولاستعمال الريشة والدواية أصول . كيف تغمس الريشة في الدواية ، وكيف تحتفظ بالدواية المليئة بالحبر على قمطر ضيق ، يكاد يتسع للكراس . ومن كان حظه جيدًا ، كان لقمطره ثقب ، تسقط فيه دواة خاصة ، تشبه فنجانًا له حافة مستديرة ، تحتفظ به في مستوى سطح القمطر .. أما من كان حظه نيلة زي حالاتي .. وزائد عن العدد ؛ ولد وسط عشرات البنات . كان لي قمطر لا يتمتع بهذه الميزة . ولذا كان عليَّ أن أسير على السلك ، موازنًا بين المساحة التي تحتلها الكراسة – مع وضع حركتها العصبية تحت يدي في الاعتبار– وبين الركن الضيق الذي تكاد الدواية الزجاجية العادية تحتله .. بالمللي !!

لكن لنترك ذلك الفضاء الضئيل الذى تكاد تتسحق فيه طفولة سمير الطفل انسحاقاً، ولننظر كيف قدمت المدرسة فضاء أكثر رحابة واتساعاً، شكل شخصية ووجدان الطفل الذى صار بعد ذلك كاتباً وممثلاً ومخرجاً مسرحياً، وذلك الشغف لم يصنعه شيء سوى المدرسة، حين شارك فى مسرحية عن "الأمين والحجر الأسود"

في تلك السنة قررت المدرسة الاحتفال بمولد (حضرة النبي) احتفالاً كبيرًا .. تشترك فيه القرية كلها .. وخاصة أن الاحتفالات ومواكب المولد كانت مؤجلة طويلاً بسبب الحرب ..

استعدت المدرسة بتجهيز فرق القسم المخصوص والكشافة .. وانهمكت مجموعات في حفظ أناشيد وأغاني دينية ومصرية .. كما اختير عدد من الأولاد لحفظ والتدريب على تمثيلية دينية ، ألفها مدرس اللغة العربية (الأستاذ المعاملي).

ويتضح هنا الدور الهام الذى كانت تلعبه المدرسة، فلم تكن قاصرة على حشو عقول التلاميذ بالمعلومات ولم تكن جزيرة منعزلة عن مجتمعها، بل تكاد تكون المدرسة هى جوهرة التاج الذى تجلها القرية وتحتفى بها، فالموكب المهيب الذى خرج من المدرسة يؤكد ذلك. وهنا نرى مشاركة مجتمعية تقديرا لدور المدرسة من ناحية، ولسلطة المدرسة على القرية من ناحية أخرى، لدرجة أن الحرفيين والغفراء والبائعين والأعيان والمتصوفة يشاركون جميعاً فى المناسبة، وكأنه مولد ولى من أولياء القرية، ويصور الكاتب فرحة القرية والزغاريد التى تستقبل بها ذلك النشاط المدرسى:

كانت القرية بقيادة المدرسة ، والمدرسة بقيادة الأستاذ (هاشم) ، تقفان على قدم وساق لعدة أيام سبقت الاحتفال .. نُظفت الشوارع وتم كنسها ورشها .. انتظم الباعة في أماكن بعينها .. بعيدًا عن المسار المحدد للموكب وعُلقت الزينات .. فوق واجهات الدكاكين وفي الشرفات .. أعلام ملونة حمراء وصفراء وسوداء .. علاوة على علم مصر الأخضر الحبيب ذي الهلال والنجوم الثلاثة ..

ابتدأ الموكب من المساحة الخالية أمام المدرسة ، يتقدمه مدير المديرية ومأمور المركز والحكمدار وعمدة (الجمالية) . وطبعًا ناظر المدرسة ورجال مجلس المديرية وأعيان البلدة والقرى المجاورة .. وخلفهم

كان طابور الخفراء والعسكر وأمامهم طابور الكشافة والقسم المخصوص في خطوة منتظمة على هدير دقات الطبول .. وصفارة الأستاذ (هاشم) الذي كان يتحرك في رشاقة وخفة كعصفور .

وخلف الموكب الرسمي سارت عربات الكارو تحمل كل واحدة رجال حرفة من الحرف، حدادين ونجارين وخياطين وحلاقين ونقاشين وترزية ومبيضي نحاس . وقصاصين وسروجية وصناع حصر وأقفاص .. صيادين وصناع مراكب .. وكل منهم يمارس فعلاً من أفعال حرفته . وعلى الجانبين تجمع أهل القرية والقرى المجاورة . وانطلقت الزغاريد من الشبابيك والشرفات ومن فوق أسطح المنازل ، حيث لاعبت الريح شيلان وطرح وجلاليب الفتيات والنساء الملونة .. واختلطت صيحات الفرح بالزغاريد .. بتهاليل المنشدين ورنات صاجات أصحاب الطريقة مع المزاهر والدفوف ..

وكانت الاستعدادات المسرحية تقوم على قدم وساق، وذلك باقتناع وحماس حقيقى من إدارة المدرسة التى تحولت لغرفة عمليات:

مر الموكب في كل الشوارع الرئيسية بالقرية ، ليعود مرة أخرى إلى حوش المدرسة حيث جهزت مقاعد لعدد كبير من الضيوف وأهل القرية وأولياء الأمور .. وحيث كانت خشبة مسرح قد أقيمت بين حجرة الناظر وحجرة الأشغال وهي شرفة مربعة يظللها سقف من الخشب ، علقت على مقدمتها ستارة متحركة .. صنعها الأستاذ (العشي) مدرس الرسم ، بطريقة فنية . بحيث تفتح وتغلق كأي ستارة مسرح ، بواسطة حبل واحد يتولاه أحد التلاميذ .

وكانت غرفة الناظر المحرَّم دخولها أو الاقتراب منها لغير ضرورة مؤكدة ، قد أصبحت غرفة للملابس وللمكياج .. شغلناها نحن الذين تدربنا على التمثيل لتغيير الملابس، ووضع ما يلزم من دقون وشوارب ، وكان ذلك (أمَلَة) كبيرة .

أما وصف المسرح نفسه، فلا يهتم الكاتب برسم ديكوراته، بقدر مايرسم الحركة التى تمور فى أعماق أبطال المسرحية، وفى أعماق المتفرجين، والغريب تقديم شخصية الأمين أى الرسول الكريم وتجسيدها فى ذلك الزمن دون اعتراض، فلم نسمع بتقديم شخصية الرسول طفلاً على خشبة أى مسرح. المهم أن القدسية تلقى ظلالها هى والسياق التاريخى على الوصف، فالرهبة لاتنفصل عن جلال اللحظة :

وما أن بدأ التمثيل .. وارتفع صوت أهل مكة الكفار يتصارعون ويختلفون حول وضع الحجر الأسود ، حتى شعرت بريقي قد جف وقلبي يتوقف .. وإن كنت أسمع نبضه يدوي في أذني .. وأنا أنصت للكلمات التي أصبحت تملأ الساحة ، تضخمها مكبرات الصوت ، وتضاعفها الدماء التي اندفعت حارة لطبلة أذني .. وما أن نطق (المرسي) بجملة ..

– ها هو (الأمين) !!

حتى وجدتني مدفوعًا بلا إرادة إلى خشبة المسرح . لم أعد أبصر شيئًا .. سال عرقي على عيوني .. وساد صمت خيل إليَّ أنه دام إلى الأبد ، لدرجة لم أتبين ما قيل لي بالضبط .. ولكني سمعت صوتي يخرج هادئًا في

موعده رزينًا عميقًا .. خُيل إليَّ أن أمي تسمعه على بعد ما بين قريتنا و(الجمالية) ، بل خيل إليَّ أني سمعتها تبكي وتدعو لي فصرخت :– إيتوني بثوب !(...)

وتقدمت في وقار وشموخ .. حملت (الحجر الأسود) الذي صنعه الأستاذ (العشي) من الورق المطبوخ .. سمعت شهقة جماعية من كل الحاضرين .. فقد بدت الصخرة المقدسة خفيفة يحملها (الأمين) بكفيه الرقيقتين كمعجزة وخطوت بها وأنا أدعي ثقلها .. ثم انحنيت لأضعها وسط الثوب المفرود .. وأخذت أنظر مستملحًا الصمت السائد في عيون الكفار وكأنني أقول لهم .. (لو كنتم تفقهون!) وقلت :

– ليأخذ كل منكم بطرف !

استرد المتفرجون شهقتهم المندهشة .. وصاحوا مهللين إعجابًا .. وهم يرون كفار قريش وكبارها يتقدمون طائعين . يحملون الثوب وفوقه الحجر الأسود ، حتى ذلك الجدار الذي لم يكتمل بناؤه في الخلفية .. ولما وصلوا إليه وقفوا حائرين ، ينظرون لي متسائلين .. تقدمت منهم مرة أخرى .. حملت الحجر ووضعته في بساطة متناهية في مكانه .. وقلت بصوت جهوري حازم :

– الآن لا خلاف .. أكملوا البناء ..

لا أستطيع أن أقرر بالضبط أو أصف ما حدث بعدها.. فقد كنت شبه غائب عن الوعي.. ولكن أكف الناس لم تكف عن التصفيق طبعًا . لبساطة الفكرة العبقرية التي حسم بها (الأمين) الخلاف بين رجال قريش .. الذين سوف يقاتلونه ويعذبون أنصاره فيما بعد ..

فاضت الزغاريد وغطت على الأناشيد التي ختمت بها المسرحية .. وجدت مدرس الرسم يحتضنني سعيدًا ، وهو يقبل جبهتي . وسمعت أمي بل رأيتها من خلال غيامة الدموع التي ملأت عيني ، تربت فوق ظهري وتهوِّن عليَّ ما أصابني من رعشة ، انتابت جسدي من شدة الانفعال .. ولمحت الأستاذ (هاشم) يخرج منديله ، ويمسح به العرق الذي تفجر من جبيني !

فى زمن الزنازين

وحيث إن السرد يرصد حركة الشخصية الروائية في الزمان والمكان " ذهابا وإيابا وسفرا واستقرارا " كما ترى سيزا قاسم ، فإنه يحدث تحولات جوهرية فى الشخصية؛ وإذا كان تنقل الشخصية الروائية من مكان إلى آخر في العالم السردي يمثل محاولة للبطل فى البحث عن معنى أو حل أو عن حقيقة، أو عن كينونة مغايرة. إلا أن القدر الافتراضى الذى يمارسه السرد، أو القدر الحقيقى الذى يسجله كاتب السيرة قد يفضي بالشخصيات الروائية أو السيرذاتية إلى مصائر أخرى خارج كل معنى أو حقيقة أو حل. المدرسة هنا ارتبطت دائما بحركة السارد فى العديد من القرى والمدن فمع ذلك لانرى فضاء المدرسة بقدر مانسمع عنه معلومات تلخيصية:

كنت قد انتقلت للدراسة في السنه الخامسة الثانوية أو التوجيهية إلى مدرسة (كشك) في (زفتى) وذلك بدافع رغبة عارمة في التغيير والابتعاد عن مدرسة (المنزلة) الثانوية التي قضيت فيها عامين كاملين على غير العادة وبحجة أنه لا يوجد مدرس لغة فرنسية وما سيترتب على ذلك من حتمية سقوطي في اللغة

الفرنسية ذاتها بعد أن كنت قد رسبت في الثقافة العامة في (شفوي) الفرنساوي (أي والله في شفوي الفرنساوي) رغم نجاحي بتفوق في بقية العلوم . ولذلك وافق أبي على انتقالي واتفق مع الشيخ (علي مسعود) على أن أعيش وسط أولاده ليتابعني بنفسه ، وكان الأستاذ (محمد الشناوي) قد نُقل إلى تلك المدرسة بجوار بلدة (دقادوس) بعد أن سعى جاهدًا لرد الجميل لأبي لتقبلني مدرسة (كشك) ، وكانت مدرسة عريقة لها سمعة ، امتحاناتها ترد في الكتب النموذجية وليس سهلاً أن تقبل مثلي دون أسباب قوية .

ويأتى الحديث عن المدرسة من وجهة نظر الريفيين، فليست هى بالمكان الذى يتلقى فيه العلم وحده ولايمارس فضاؤها أى تأثير على الشخصية، حيث تتمايز الواحدة عن الأخرى بميزات نفعية صرفة:

كنت أنزل إلى نيل (دمياط) على كيفي .. منذ ألحقت في السنة الأولى الثانوية بمدرسة (دمياط) تحت إغراء أنها كانت تقدم لطلبتها – كما يتحدث بذلك الركبان في بلدنا – طعامًا فاخرًا مطبوخًا شهيًّا أرز وخضار ولحم وفاكهه في أيام الدراسة الكاملة السبت والأحد والثلاثاء والأربعاء .. وغداء من بيض و(جبنه شيدر) وعدس بجبة وفواكه في أيام الإثنين والخميس .. شيء لا يصدقه العقل الريفي ..

فضاء السجن :

يعد السجن نوعا من الفضاء المغلق الخانق ، إنه المكان الضيق المعتم، وهو المكان الذي لا يشعر الإنسان بالألفة معه ، بل على العكس من ذلك يشعر نحوه بالعداء ، وهذه الأماكن لايقيم فيها الانسان إلا مرغماً. لم يكن تركيز الكاتب على المكان لذاته ، بل ليبرز الجانب النفسي والشعور الداخلي للشخصية بهذه الأمكنة ، فالإسقاطات الذاتية تظهر للمسرود له بوضوح، وهذا ما ينطبق أيضاً على كل أماكن الاعتقال والسجن

فى زمن الزنازين :

وأول علاقتنا **بالأماكن المقبضة** هى غرفة الحجز فى وزارة الداخلية " **أدخلونى غرفة خالية إلا من مكتب خشبى قديم، عليه أباجورة. دفعونى فجأة فكدت انكفىء وأغلقوا الباب. وقفت وحيدا للحظة محاولا حفظ توازنى بصعوبة. أخذت أتأمل ماحولى كان السقف عاليا بطريقة غريبة غارقا فى ظلام لزج محسوس، واللمبة الساقطة منه تصارع لتنير الأركان . بدا المكان باردا موحشا. أحسست بكل طوابق المبنى تجثم على نفسى. كان ضوء اللمبة الضعيف يزيد الفراغ وحشة وبرودة ، ويشيع حول نفسه ظلالا باهتة. وقفت أتأمل ماحولى: مكتب كالح إلا من دوسيه قديم .. بقايا تفل شاى وأعقاب سجائر فى كوب زجاجى قذر ، مقعد خرزان خلف المكتب ، ولاشىء آخر**".

وحضور السجن كان فى مخيلة البطل قبل أن يسجن فعلياً، فقد ذهب لزيارة الرفاق فى قره ميدان وكان يحلم به كثيراً، فمع المطاردة المستمرة ظل السجن يراوده فى أحلامه

" **وكنت قد حلمت حلما مرهقا. وجتنى فى سجن لايشبه السجون بل قاعة كبيرة غريبة مضببة ببخار الماء وتعرفت فيها جموع المساجين والمنتشرين فى أنحائها يسيرون فى كل الاتجاهات يحملون كتبا ممزقة وعلى وجوههم آثار دماء**" ويرى حسين عبد ربه " **ولما أردت ان أذهب إليه منعنى حبل غليظ وجدته**

يكتفنى ويقيد يدى مربوطا لحلقة حديدية فى الجدار وحال بينى وبين رؤيته جسم ضخم لعسكرى مرعب يمسك فى يده كرباجا سودانيا وهو يتفحصنى ويهز الكرباج."

بعد تسع وسبعين صفحة يبدأ وصف السجن الحقيقى **سجن المنصورة** بتفاصيله، حيث يقف مثل الفأر المسلوخ، يخيرونه بين الملكى والميرى، ويتعرف على لائحة المكان التى لم ينقلها له الرفاق المسجونين، ولايملك أن يجعل والده يدفع تسعة جنيهات ثمن طعامه، فمصاريف دراسته وهو طليق كانت ستة جنيهات، يرتدى الآن ملابس متسول، لايملك شيئا يضعه فى الأمانات، يستقبلونه بدش الماء البارد، ويحلقون شعر رأسه ..بعدها تسرق منه ملابسه الداخلية. يفقد البطل اسمه ويصبح رقماً فى الإيراد الجديد، كل هذه المقدمات ليلقى به بعد ذلك فى أتون المكان:

" كان العنبر نظيفا وباردا وعشرات المساجين فى ثياب خضراء وبيضاء منهمكين تنظيف الجدران والأرض النظيفة. كانت الأصوات المتداخلة تملأ العنبر..نداءات وصيحات وثرثرة تخترق الجدران وزعقات لها رنين غامض"

فتح المسجون المريرب الباب وأدخلنى عبد التواب ثم دفع بقدمه كومة من الهلالهيل الصوف والبطاطين وجردل قديم قذر وأغلق الباب بشدة..وجدتنى فى مساحة لاتتجاوز مترين طولا وعلرضا لها نافذة لها قاعدة منحدرة خالية ونظيفة ومازالت مياه المسح تبلل الأرضية ..وماإن أغلق الباب سقطت فى بئر من الصمت العميق..

وقفت تائها وسط الزنزانة، تلفت أتامل المكان، كانت على الحائط الأيسر مربعات من ضوء الشمس الباهت تجاهد للتشبث بالجدار وهى تصعد فى بطء نحو حديد النافذة لتتلاشى ..غمرت عينى ظلال رمادية جعلت الأرض تبدو أكثر سوادا.. وقع نظرى على الهلالهيل اقتربت منها فى حذر وخوف.

بعد ذلك تأتى محاولة التكيف مع المكان، واكتساب الصلابة وتعلم الأرجو الخاص بالسجن مثل: "الجراية، والبرش، وكاويرك"، والتعود على اللغة الفاحشة التى تظل سمة من سمات المكان.

وفى **زمن الزنازين** تتعدد السجون والمعتقلات ، ويستعين الراوى بجانب شهادة البطل بشهادات آخرين، لكن فى الفصل العشرين يتعملق السجن ليصبح وحشاً أسطورياً من حديد وحجر، وكأننا نقرأ فصلاً من فصول جحيم دانتى، ففى وصف سجن قره ميدان، حاول الكاتب استخدام كل مايثير الرهبة، لينقل للقارىء فزعه من شكل السجن، لكن أهم مافى الوصف التركيز على القاموس السمعى، فجلبة الأصوات تكاد تخرق أذن القارىء "ضجيج، زئير، خوار، ثرثرة، صرخات، نداءات، ضربات" أما المقارنات المستخدمة فجاءت كلها على وزن أفعل التفضيل كصيغة من صيغ التعجب، لتغلق المجال أمام أى تشابه، هذا غير إسراف الكاتب المقصود فى استخدام صيغة الجمع،:

كان السجن قره ميدان يليق باسمه إنه <u>أضخم</u> ثلاث مرات من سجن المنصورة يحيطه <u>سور أعلى وأسلاك</u> شائكة <u>أكثر كثافة</u>. وطبعا كانت الضجة المنبعثة <u>ضجة أضخم وأكبر وأكثر إبهاما وغموضا</u> وكان <u>مئات الوحوش</u> تزأر وتخور وتثرثر. تخترقها <u>صرخات</u> <u>ونداءات</u> ورنين <u>معادن</u> يصدر من <u>ورش</u> <u>وضربات</u> طائشة على

أبواب مصمطة . مداخن عدة تبعث دخاناً دسما من ورش . أسوار شاهقة بين العنابر وعليها أبراج حراسة، غير أبواب ضيقة لاتهدأ الحركة دخولا وخروجا منها ، تحت السيطرة."

ويصف لنا سجنا آخر هو السجن الحربى، حيث يصبح المكان معادياً مرتين: مرة لكونه محبساً، ومرة لعلاقته بفضاء قاحل موحش غير مطمئن هو فضاء الصحراء، فعندما يعرف الرفيق "محمد طه" أن عزيز قادم من السجن الحربى يشفق عليه ويتفهم مأساته لأنه قد خبرها، يحكى هو الآخر والغريب وعلى عكس توقع القارىء، لايتحدث المسجونين عن صمت طويل وقاتل، فأشد مايثير الرعب فى السجون هو تلك الأصوات، فيستمر التركيز على قاموس سمعى أكثر منه بصرى ، إذ يقول "محمد طه":

السجن الحربى ده مش سجن ده مقبرة كبيرة وسط الصحرا... أول ماتخطى أول عتبة تلاقى نفسك معزول عن العالم كل اصوات العالم الانسانية تموت ولاتسمع الا أصوات غريبة خليط من صيحات ألم وصيحات استغاثة وعواء كلاب وحشية لا تسمعها فى مكان تانى وكل ما تخطى عتبة ويتقفل عليك باب ورا باب تحس إن انت بتتحول لرقم."

واذا تركنا الأبنية جانباً، سنرى كيف صور لنا الكاتب احساس الشخصية بالسجن من الداخل، وليس هناك أصدق أو أفدح من شهادة عزيز ، وعزيز لم يشكو على مدار النص، ولم يحدثنا عن سجن واحد، فقد فضل أن تكون شهادته مرسومة لا مكتوبة، ورسوم عزيز تلخص حالة كل سجون ومعتقلات العالم، وكيف تبدو فى عيون المضطهدين.

فاللوحة الجدارية التى رسمها عزيز هى فضاء تخيلى، يرسم مكاناً نفسياً لا حقيقياً، فعيون الفنان التى ترى المكان تحت وطأة القهر المضاعف وهو السجن أولاً، وشعور البرىء بالغبن والظلم ثانياً، ناهيك عن حوادث الاغتصاب كأشد وأقوى أنواع القهر الانسانى، تجعل عين الفنان المرهف ترى المكان بصورة أشد قسوة من كل الكلمات التى استخدمها الكاتب سواء على لسانه أو على لسان آخرين، وهاهى شهادة عزيز الرسام الأخيرة التى سجلها بفرشاته– هو الصامت دوماً– قبل أن يرحل منتحراً

لوحة جدارية رهيبة ترتفع فوق الجدار الشرقى عبارة عن صليب ضخم بنى تضيئه بقع صفراء وعليه مصلوب مسيح ضخم فى ملابس السجن يميل وجهه على رقبته وعيناه شاخصتان نحو الجمع المتزاحم على الباب وخارجه وفيهما نظرة اتهام نارية تخترق المسافة بينها وبيننا فى حقد لا يلائم مسيحا مصلوبا تصيب مشاهدها بالهلع بينما تناثرت أحذية عسكرية ضخمة تهرس صلبانا محطمة فوق الحائط وعلى الأرض وكانت الدماء تسيل من الذراعين المسمرين فى خشب الصلب تضفى على المشهد كله دموية ورعبا يجمد الدم فى العروق."

وحينئذ يصرخ البطل أمام حقيقة المكان فى وجه الزبانيه والجلادين قائلا: "**ياشاويش عبد الله لسه الحيطان عايزه وش تانى عشان تدارى فضيحتنا كلنا."**

إنها شهادة أشد قسوة من شهادة عبد الحميد عن معتقل العزب، وسوف نرى كيف تربط الشهادات دائماً بين تجربة السجن والموت، فكلمة مقبرة ومقابر ترد دون وعى على لسان كثير من المسجونين:

ظل (عبد الحميد) يحكي لي عن معتقل (العزب) الذي كان يشبه معتقلات (النازي) في مكان موحش بالقرب من دير (الأنبا إبرام) على بعد حوالي (15) كيلو جنوب مدينة (الفيوم) حيث مقابر المسيحيين . وعلى بعد نصف كيلو تقع مقابر المسلمين . ووسط الصمت الرهيب للمقابر توجد بوابة (الآخرة والموت) على شكل عنابر (معتقل العزَب) تحيط بها الأسلاك الشائكة ومساحات من المستنقعات . حيث ترتفع من السور الأساسي أبراج الحراسة الخشبية والكشافات الضوئية التي تمسح المنطقة مشفوعة بنداءات الحراس حاملي المدافع الرشاشة يزعقون (واحد تمام .. اتنين تمام) ليل نهار . وكان مبنى الإدارة يقع على يمين العابر للبوابة التي تسد الطريق مكونة من عدة طبقات من السلك الشائك . وعلى اليسار كانت هناك ثمان عنابر كل أربعة متوالية في ناحية وبينها أسوار شائكة أخرى وسطها طريق عريض من أول المعتقل لآخره يفصل بين العنابر ودورات مياهها التي تقع كل واحدة في صف خلف العنابر . وهي دورات لا آدمية بلا أبواب أصلاً وفي كل منها حوض من الصاج الصدئ يفصل بينهما وبين آخر عنبر مساحة كبيرة . وليس هناك سور يحيط بالمعتقل من الطوب كغيرة من السجون. ولذلك تصبح مساحة المعتقل كلها حرة للريح الباردة في الشتاء لا تحجزها موانع ..

ولايصبح الموت هنا راحة أو نهاية مطاف حيث السكينة والصمت والفراغ الموحش، على العكس فعلى بوابات جحيمه يكون الحديث دوماً عن زبانية جهنم الأرضية:

"**وفي الطريق الوسطى كانت خيام جنود الهجانة الذين يضافون ليلاً إلى حراس السجن بكرابيجهم المنقوعة في الزيت على الدوام وجاهزة لتنفيذ أوامر الضرب عندما يحل أوان التأديب والتكدير . والعنابر مستطيلة تغطيها جمالونات من الخشب المغطى بالصاج وبذلك تصبح ثلاجات زمهريرية قارسة في الشتاء وتتحول في الصيف إلى نار جنهم ..**

السجن فى و لاهم يحزنون:

قد نستغرب وصف المكان بعيون نوال، فهو ليس بالقسوة التى نتوقعها، وهذا طبيعى فنوال ليست معتقلة أو محتجزة لتجرب فداحة الشعور النفسى بفقدان الحرية، والحق أن المكان بعيون محايدة لن يؤثر فينا من الخارج ولكن سيتضح بعد ذلك فى **زمن الزنازين** أن المكان قد تجمل بفعل مجهودات أخيها سمير أو سالم فى النص، لقد" **تخيلته أكثر كآبة مما هو عليه ،كانت تتوقع مكانا بائسا رهيبا فإذ بها ترى مبنى متأنقاً مدهوناً حوله خضرة وناس**"

ورغم أن الرواية كتبت كلها بالضمير الثالث " الراوى العليم " إلا أن سمير عبد الباقى يصف السجن بعيون الشخصية فيبدأ بوصف الموقع الجغرافى:

كان سجن المنصورة بجوار غابة من أشجار الجازورينة والكافور تمتد لعدة أفدنة على مدخل الطريق الجنوبى المؤدى إلى القاهرة وتمتد أمامه المزارع حتى شط الرياح التوفيقى القريب فى الشرق وأمام بوابته مساحة زراعية حوالى فدانين مزروعين بخضروات مختلفة تحيط بها وتتخللها عدة أشجار خروع وفيكس مزهر ويفصلها عن تلك الغابة الطريق المتجهة غربا والذى يقطعه شريط السكة الحديد

ثم ينتقل الكاتب لوصف دهشة نوال مما رأته فى السجن الذى كان لسمير/سالم دوراً فى تجميله، طبعاً دون أن تعرف مجهودات أخيها وقيادته وإشرافه على المساجين لتحويله لمكان انسانى، وهذا ما سيعرفه القارىء فى رواية **زمن الزنازين.**

"لكن دهشتها الحقيقية كانت لما رأته فى حوش السجن..كانت هناك خضرة زاهية منظمة ومعتنى بها مرصعة بزهور بنفسجية وحمراء نظيفة وزاهية وهناك ملعب لكرة السلة مخططاً بالجير وملعب آخر للراكت أكثر نظافة وتنسيقاً من ملعب مثله رأته فى المدرسة الاعدادية. وامام مبنى مركب منخفض شديد البياض سقوف بجمالون من القرميد الأحمر جلس احد الضباط تحت مظلة شاطىء ملونة"

لكن عندما تدخل نوال فى التجربة، وهى بكل تأكيد لاتقارن بتجربة السجن، سترى مبنى النيابة أشد قسوة وقبحاً من السجن، فوصف السجن جاء من الخارج فلم تدرك نوال بشاعة مايحدث داخله، أما هذا المبنى فيبدو فمن داخله كالآتى:

"طرقة وسخة ، هواء فراغها مزيج من ريحة تراب وتفل شاى ودهن بشرى وغبار مظالم وآهات قهر عشرات السنين تركت آثار غلبها على الجدران"

الخاتمة:

باختصار كانت هذه أهم الفضاءات أو الأمكنة التى يتحرك فيها السارد فى ثلاثيته، وكما رأينا فالمكان هو واحد من أهم عناصر البناء القصصي الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات، ويقوم بدور المناظر الخلفية في المسرح ، كما يلعب دوراً أساسياً في إظهار المضمون الاجتماعي أو السياسي للقصة، فالمكان هو الموقع الثابت المحسوس القابل للإدراك والحاوي للشيء، وهو مستقر بقوة فى إحساس الكائن الحي " الإنسان "، لأن العلاقة بين الإنسان والمكان تقوم على ركيزتين : هما: التضاد و الالتقاء.

وقد لاحظ باختين "أن المدن فى القصص الكلاسيكية تشكل بالنسبة للحبكة خلفية يمكن الاستعاضة بواحدة منها عن الأخرى".[93] لكن النقاد المحدثون يحددون أهمية تلك العلاقة:

1 – قبل النص : حيث يشكل المكان دافعاً للإبداع.

2 – أثناء النص : حيث يدخل المكان في نسيج النص من خلال حركة السارد في المكان .

3 – بعد النص : يتعلق هذا الجانب بالمتلقي " القارئ " وطريقة تلقيه للإشارات المكانية التي يرسلها القاص، ويرتبط ذلك بقدرة الكاتب على اختزان أمكنة مغايرة لما يعهده القارئ أو تقديم المكان المعهود بصورة فنية مختلفة.

هكذا يدخل المكان فى علاقات جدلية مع بقية العناصر الحكائية الأخرى للمتن السردى مثل الشخصيات والأحداث. هذا الفضاء السردى يتشكل عبر الكلمات، بمعنى أن النص الروائى نفسه يخضع لتنظيم

93 ديفيد لودج "الفن الروائى" ترجمة ماهر البطوطى المجلس الأعلى للثقافة ص66

مكانى من فقرات وجمل وفواصل وعلامات ترقيم وحجم وشكل خط الطباعة، ناهيك عن عتبات النص: العنوان، صورة الغلاف، الإهداء و وكلمة الغلاف .

وبعد قراءة تفكيكية للنصوص محور الدراسة نؤكد أن المكان يمارس سطوة فى الأعمال الإبداعية الثلاثة– ربما هو كذلك فى كل عمل إبداعي لو شئنا التعرض له نقدياً– ويمثل ظاهرة طاغية تطفو على سطح الكلمات بما يتولد عنها من دلالات لا حصر لها؛ تعكس وتجسد الإحساس بما وراء النص.

لقد حاولنا أن نقوم بعملية تتبع لخطى هذا المكون / المحور داخل النصوص، لنكشف كيف يتحول المكان إلى عنصر فاعل، وبعد جمالي من أبعاد النص السردي، لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق النص ورصد تفاعلاته وتناقضاته. ورغم أن روايات سمير عبد الباقى هى روايات سير ذاتية، إلا أنه تحيز للمكان من منظور الروائى لا المؤرخ، وحتى لو كانت الذات الساردة واحدة، وحتى فى تجلياتها فى صورة الراوى العليم إلا أنه قد عرض أماكنه وفضاءاته بعيون شخصياته وحسب السياق النفسى وتطور السرد لدى شخوصه. حتى ضمير الأنا نفسه كان ينظر للأماكن حسب موقع شخصيته، وإدراكه للموقف كشخصية روائية تمارس مع الأمكنة دوراً فاعلاً حيث يؤثر ويتأثر به.

لكننا من ناحية أخرى لايمكننا فصل المكان عن الزمن لارتباطه الوثيق به. وإذا اعتبرنا المكان خطاً حديدياً فإن الزمان هو القاطرة التى تتحرك فوقه. إننا ندرك المكان إدراكاً حسياً مباشراً فى حين أن إدراكنا للزمن هو إدراك نفسى غير مباشر يتجلى من خلال فعله بالناس والأشياء.

لقد استعار باختين مصطلح الزمكانية من علم الأحياء الرياضى، حيث ترى النظرية النسبية تقول أن الفصل بين الفعل والزمن أمر محال لأن الزمن هو البعد الرابع للمكان "إن مؤشرات الزمان والمكان تتشابك معاً ...فالزمن يتكثف شاخصا يكتسى لحماً ويصبح من الناحية الفنية مرئياً، وبالمثل يصبح المكان مشحوناً ومستجيباً لحركات الزمن والحبكة والتاريخ."[94]

وإذا كان القص هو رحلة فى الزمان والمكان معا، فإننا فى الفصل القادم سنتعرض "للزمن وتقنياته" فى لأنه لا يقل إغواء عن فضاءات سمير عبد الباقى.

94"ميجان الرويلى وسعد البازعى " دليل الناقد الأدبى"المركز الثقافى العربى ص 170 0

الفصل الثالث:

مفهوم الزمن في السيرة الذاتية:

يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه ، وهل هذا المكان بعيد كثيراً أو قليلاً عن المكان الذي أرويها منه ، هذا في حين يستحيل عليَّ تقريباً ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعل (السردي ، مادام عليَّ أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل"

جيرار جينيت

فى شعرنا القديم طالما وقف الشعراء أمام الأطلال كواحدة من أهم موضوعات الشعر الجاهلى. كانت الأطلال دائماً تدعو للتفكر فى تأثير الزمن عليهم وعلى الموجودات من حولهم، وقديماً قال الشاعر "**ما أقرب اليوم من غد**" لقد استوقفت الشاعر الجاهلي المقولة الزمنية، وانشغل بها فرأى الزمن في خطيته (اليوم، الغد) بنظره مأساوية ؛ لأنه يفاجئك ويقضي عليك دون سابق إنذار، فالزمن ينتقل بسرعة من الحاضر إلى المستقبل، وفي سيره السريع إشارة إلى فناء. لقد ظن الشاعر أن حياة الإنسان مهددة باستمرار من قبل الزمن، فهي تمضي دائماً إلى زوال ، وأن الزمن سيهلكه كما أهلك عاداً والقرون الأولى، وفى ذلك قال طرفة بن العبد :

ولقد بدا لى أنه سيغولنى ماغال عادا والقرون فأشعبوا

وتتجلى الخطية الزمنية أفقية في رؤية الشاعر العربي القديم، إذ حصر حاتم الطائى الزمن في ثلاثة أقانيم – هي الحاضر والماضي والمستقبل، فقال:

هل الدهر إلا اليوم أو أمس أو غد كذلك الزمان بيننا يتردد

يبدو هذا الترتيب دقيقاً من الناحية الفلسفية ؛ لأن الإنسان ينطلق عادة لتحديد موقعه من حاضره الذي يعيشه ويحسه، ثم يعود بالذاكرة إلى الزمن الذي عاشه في الماضي، أما المستقبل فهو في حكم الغيب، لذلك جاء في المرتبة الثالثة. فمشكلة الزمن لدى الشاعر العربي كانت ولا تزال تشكل هاجسه المحوري.

الزمان الروائي:

ونقصد بذلك أكثر من زمن فهناك زمن الكتابة، أي الزمن الذي تدور فيه الأحداث المتخيلة. وهناك زمن القراءة. وهناك الزمن الداخلي للنص. وهناك الزمن الذي تستغرقه الأحداث. فزمن الأحداث قد يكون زمناً استطرادياً. الآن وأمس وغداً. وهناك زمن استرجاعي أو الفلاش باك، و الزمن المتقطع الذي يتقدم ثم يتراجع. وأخيرا زمن تيار الشعور حيث تعمل الذاكرة من دون انتظام استطرادي كما هو في رواية «عوليس» لجيمس جويس، فالحدث يجب أن يتسم بالزمانية، والزمن يجب أن يتصف بالتاريخية. فالزمن والتاريخ هما شئ واحد، حسبما يرى عبد الملك مرتاض.

ولكن لايعنى ذلك أن يصبح الروائي مؤرخاً، ويرى تودوروف أن الذي يحكي «مؤلف الرواية» يجسّد الزمن الحاضر، وأن ما يحكيه يمثل الزمن الماضي وعليه أن يزيح الزمانين ليتدرج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يأتي حتماً متأخراً. إذاً يقوم الأمر على تمثل علاقة طولية متعددة متتابعة لا تلتقي خطوطها أبداً.

وللزمن فاعلية كبيرة في النص السردي فهو إحدى الركائز الأساسية للعملية السردية، ودراسة الزمن في النص السردي هي التي تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي[95]. فالزمن هو الخيط الذي يجمع كل العناصر السردية، فالإشارات الزمنية في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة في النص مؤثراً فيها ومنعكساً عليها فـ "الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[96].

إن وجود الزمن في السرد حتمي إذ لا سرد بدون زمن[97]. وهذه الحتمية التي تجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد هي التي دفعت بجيرار جينيت إلى القول بإمكانية رواية قصة من دون تحديد للمكان الذي تدور فيه الأحداث، واستحالة إهمال العنصر الزمني في النص السردي الذي بوساطته تنتظم العملية السردية[98].

ويعد الزمن بكل إحدى الركائز الأساسية في خلق النص السير ذاتي حيث أن "الماضي بوصفه البنية الزمنية الأساس في السيرة يقدم الحوادث المطلوبة استقدامها مجردة، وتقوم فعاليات التذكر... باستلام هذه الحوادث على شكل مادة أولية لا يصح نقلها كما هي في كيان فعل أدبي خلاق"[99].

ولما كان الزمن في السيرة الذاتية- شأنه شأن أي خطاب قصصي- يحمل على عاتقه تنظيم السرد وترتيبه فقد انطوى على مشكلة مزدوجة تكمن في ترتيب الأحداث في السرد، هل ترتب على وفق الترتيب الكورنولوجي التصاعدي يأخذ الزمن فيها الطابع الخطي، زمن هذا الفعل من دون أي تقديم أو تأخير بوصفه قصة استعادية لحياة حقيقية؟ أم ترتب فيها الأحداث على وفق ضرورات العملية السردية إذ لا يحاول الكاتب تتبع مجريات الأحداث على وفق التراتب الطبيعي بل يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية؟

ولكل من هاتين الطريقتين أنصارها **فأندريه موروا** يرى ضرورة "التعقيب المطرد النظام التسلسل الزمني"[100]. ويجعلها القاعدة الأساسية الأولى لكتابة سيرة قريبة من فنية الرواية وبعيدة عن الجفاف العلمي مع الحفاظ على الحقائق. فمن الخطأ استباق الأمور في السيرة، كما يرى ضرورة التزام التسلسل المنطقي القائم على السبب والنتيجة لكشف التطور البطيء الحاصل في حياة الشخصية[101].

أما **ليون ايدل** فيرى أن النص السيري لا يختلف عن أي نص حكائي آخر، ويرفض إتباع التسلسل الزمني التاريخي لأنه لا يوحي بالعنصر الإنساني الزمني في السيرة، ومن شأنه أن يباعد بين الحوادث والأفكار

(95) بنية الشكل الروائي: 113.

(96) بناء الرواية: 27.

(97) انظر بنية الشكل الروائي: 117.

(98) انظر مرايا نرسيس: 117.

(99) السيرة الذاتية الشعرية: 15.

(100) أوجه السيرة: 5.

(101) انظر مرايا نرسيس: 50-53.

ويبعثرها بين السنين[102]. كما يرى في استخدام التقنيات الزمنية من استرجاع واستباق أو غيرها وسيلة لجعل السيرة أكثر فنية، وتخليصها من الطابع الخبري: "فإذا ما سردت هذه الحقائق طبقاً للتسلسل الزمني جاءت وكأنها صحيفة يومية، تقفز فيها من خبر لآخر دون أن يكون هناك رابط ظاهر يؤلف بين هذه الأخبار"[103].

وقد لجأ سمير عبد الباقى لطريقة ايدل لأن السيرة الذاتية، رغم كونها قصة استعادية تعتمد على الأحداث الماضية في عملية السرد "إلا إنها في الوقت نفسه محكومة بذاكرة تنسى وتتوهم وتشوه ويعسر عليها احترام الترتيب الزمني للأحداث وتعاقبها الواقعي"[104]. إذ أن الذاكرة بوصفها آلية الفعل الأول في السيرة "لا تقوم باستعادة شريط الماضي على أنه أثر قادم من متحف الذاكرة، إنما هي تؤلف نسخة جديدة من هذا الأثر تنقله من نشاطه المتحفي إلى نشاط حيوي خلاق يغادر فيه السكون إلى الحركة ويتمرد على ثباته، ويكسر السياق الزمني المألوف لأنه يتصرف بالزمن بالشكل الذي يخدم الواقعة أو الحدث بشكله الجديد الحي لا بصورته القديمة الجامدة"[105].

ويتخذ الزمن لدى كاتب السيرة الذاتية أشكالاً متعددة فقد يكون "مكوناً من لحظات متتابعة أو متناثرة وأحياناً متنافرة"[106]. فهو يقوم على الانتقائية، ولكن هذا الانتقاء ليس عشوائياً إذ يظل هناك نوع من الترابط يحرص عليه الكاتب من خلال إيجاد شبكة من العلاقات تربط الأحداث بعضها بعضاً.

بالرغم من أن الرواية/السيرة سوف تبدأ من الماضى نحو المستقبل بحكم أنها رواية سيرية تبدأ من الطفولة حتى اللحظة الآنية، إلا أن سمير عبد الباقى لم يلتزم فيها بالمستوى البسيط للتتابع والتتالى لكنه عمد فى أحيان كثيرة لخلط المستويات الزمنية من ماضى وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً ، مما خلق نوعا من التلاحم بين المستويات الثلاثة لأن الزمن كما اتفقنا هو حقيقة سائلة وليس له وجود مستقل ، والحقيقة أن استخدام الفعل الماضى كانت له السطوة، وأسرف الكاتب فى استخدام فعل الكينونة "كان.. وكانت" ولم يعمد لاستخدام أفعال المقاربة والشروع إلا على استحياء، وربما كانت مرجعيته فى ذلك تراثية، جعلته يعمد لمقاربة نصه من "ألف ليلة وليلة" أو للثيمات الشعبية فى الحكى التى تحتفى بكلمة "كان".

والفعل الماضى هو الأقوى دلاليا وله تاريخ طويل مع السرد التراثى، فى حين أن الفعل المضارع حديث بعض الشىء، وبدأ مع كتاب الرواية الجديدة الفرنسيين، ويرجح البعض ذلك لتأثير فن السينما مع العلم أن الفعل الماضى فى القرآن قد يدل على المستقبل وذلك لقوله تعالى " اقتربت الساعة وانشق القمر". لكن يقين الفعل الماضى يمنع أحيانا الحيوية والديمومة عن الحكى ففارق كبير بين "رأيت لك" وبين "لنرى معا".

وفى آخر أعماله "موال الصبا فى المشيب" نجد أن الافتتاحية قد تقلصت، ولم تعد تشغل حيزا كبيراً فقد اعتمد سمير عبد الباقى على عمليه السابقين لإعطاء القارئ خلفية عن المكان، فالبطل واحد وعالم ميت سلسيل

(102) *فن السيرة الأدبية: 167.*

(103) *فن السيرة الأدبية: 173.*

(104) *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 64.*

(105) *السيرة الذاتية الشعرية: 17.*

(106) *مرايا نرسيس: 17.*

كان دائما فى بؤرة العملين السابقين. وقديما كتب بلزاك وزولا روايات تكرر فيها ظهور نفس الشخصيات فمكنهم ذلك من اختصار الافتتاحيات.

وعادة ما يلجأ الكاتب للاسترجاع كلما قدم شخصية جديدة ، فرغم التزامه بالخط المستقيم بصفة عامة إلا أنه رغم ذلك يتذبذب مابين حاضر الشخصية وماضيها. ورغم ذلك التعقيد الظاهر إلا أننا نجد فى أعمال سمير عبد الباقى بحكم أنها أعمال سيرية معالم نصية تساعد القارىء على تتبع الزمن. لانقصد بذلك مجرد ظروف الزمان أو الزمن الكونى، بل لجأ الكاتب لتواريخ محددة، و اضطر فى أحيان كثيرة للتدخل المباشر لتنبيه القارئ أن هذه الأحداث سابقة أو تالية للحظة الحكى، وأحياناً ماكان يقاطع الحكى الماضى باستخدام كلمة الآن.

ومعروف أنه كلما ضاق الزمن الروائى " 3 أيام فقط" مثلما حدث فى **ولاهم يحزنون**، شغل الاسترجاع الخارجى لما قبل بداية الرواية حيزا أكبر. لقد اختار الكاتب الانطلاق من لحظة موت العمدة، ولكننا نجد أن الاسترجاع الخارجى أقل حجما بالنسبة لزمن القص، وقد تمثل ذلك فى الحديث عن تاريخ القرية وعن زواج والديه . ولكثرة الشخصيات التى تظهر على مسيرة النص، ظل الكاتب يعاود الاسترجاع لتقديم ماضى الشخصية.

فى **ولاهم يحزنون** لجأ للاسترجاع الداخلى حيث كان يترك الشخصية الرئيسية نوال، ويعود للحديث عن شخصيات أخرى أهمها "فرج الله" وزوجة "الشيخ مقبل" و "الشنقيط ".

ومفهوم الزمن عند سمير عبد الباقى شأنه شأن الشعراء العرب يسير بكل أسف نحو مستقبل متشائم. صحيح أن مآل الانسان هو الموت، لكن يظل الزمن طوال النص عنصراً هداماً الى أقصى درجة، حيث تتآكل الأماكن الحميمية وفضاءات الألفة. يغزوها اللأسمنت ويشوهها القبح وتفقد روحها. أما العلاقات الإنسانية فتتوتر وتكاد تتلاشى، والتواصل بين الأجيال يكاد بكل أسف أن يكون معدوماً. حتى رهان الكاتب أى كاتب على الكلمة لأنها ستكتب له الخلود ولن تنتهى بعد موته، يتشكك الكاتب فى أهميتها، فأعمال سمير عبد الباقى أقرب لروح رواية القرن التاسع عشر حيث كانت تمثل تلك الروايات وخاصة روايات " إميل زولا" وكذلك روايات "دوستيوفسكى" أسطورة السقوط. باختصار الزمن له طابع مدمر عند سمير عبد الباقى .

الروابط الزمنية:

الروابط الظاهرة:

يقصد بالروابط: جملة من العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية[107].

والزمن هو أهم رابط يستخدمه الكاتب فالروابط الظاهرة لا يقصد بها أدوات الاستئناف وقرائنه التي تتصدر بعض الفصول وإنما يقصد بها ثلاثة مبادئ هي: الاستعادة والتداعي والتتابع[(108)].

أ–مبدأ الاستعادة:

---

107 تحليل الخطاب الروائي: 136.

(108) *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 53–55.*

يقوم هذا المبدأ على استعادة الراوي في بعض الفصول عناصر من فصول سابقة لأهمية ما يكتسبها أو ليمهد بها للفصل اللاحق[109].

ومن الصعوبة الحديث عن ذلك بتحديد الفصول، ففى رواية **ولاهم يحزنون** يأتى النص كتلة واحدة **وفى زمن الزنازين** استخدم الكاتب نجيمات للفصل بين الفقرات السردية، ولكننا سنضرب مثلا بسفر سمير إلى المنصورة بالقطار دون علم الأسرة . فى الفصل 16 **قد شغفها حبا** ، حيث يترك القارئ دون أن يخبره برد فعل الأب وهل عاقبه أم لا. ثم يعود فى الفصل 40 **وقلوبهم شتى** ليحدثنا عن قلق الأسرة وانتظار عودته . وأحيانا كان الاستدعاء يتم عن طريق استعادة الحدث السابق مباشرة مثل رحلة الاسكندرية للعلاج من عضة الكلب نهاية فصل 14 **ظللت منتبها منذ ركبنا القطر الى المنصورة**. ثم فى الفصل 15 "**في المنصورة انتقلنا من محطة سكة حديد وجه بحري إلى محطة المنصورة الأميرية بسهولة** ..

ب-مبدأ التداعي

يقوم هذا المبدأ على نوعين:

1- التداعي اللفظي: أى استدعاء اللفظ الذي ينغلق به الفصل محور الفصل اللاحق فيتم الاتصال بينهما بتكرير اللفظ[110] فنجد تكرار لفظة "ربع قرن" فى ست وحدات سردية، تبدأ فى نهاية الفصل 15 وتستمر فى الفصل 16 **قد شغفها حبا** ومنذ الوحدة السردية الثانية استخدم "25 عاماً، ثلاث مرات.

2- التداعي الغرضي، يقوم على ربط الفصول على أساس وحدة الغرض[111]. وهى فصول التى تتحدث عن صعود نجم الاخوان وممارساتهم فى الريف.

جـ-مبدأ التتابع

والأساس أن التتابع الذى يقوم به الكاتب هو تتابع خطى، وإن كان قد حدث فى النصف الثانى **من موال الصبا فى المشيب** نوع من النكوص نحو الماضى، وسيحدث ذلك دائماً بعد كل لحظة توقف عن الحكى. وقد تحقق ذلك نهاية الفصل الثامن **تلك عصاى**. الحديث عن إعادة الاحتفال بمولد سيدى مجاهد يبدأ فى الفصل 9 **يحى العظام** بالحديث عن ترميمات وتجديدات المقام والمسجد، وفى الفصل التالى**10كل فى فلك**، والفصل 11 **من كل فج**، والفصل12 **لنرينهم** والفصل13 **ويعلم مايسرون**.

وفضلاً عن هذه الأنواع من الروابط، نرى التتابع الخطي واضحاً في الكثير من الفصول التي يمكن أن نستدل عليها من خلال التحديدات الزمنية التي يشير إليها الكاتب ليرشد القارئ إلى تتبع المسار الزمني للأحداث. وتأخذ هذه التحديدات الزمنية شكلين: من خلال العمر الذي يبلغه الكاتب فى النص،أو من خلال ذكر السنة تحديداً.

(109) *مرايا نرسيس: 54.*

(110) *سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 54.*

(111) *نفسه.*

-الروابط العميقة:

الموضوع الأساسى الذى أقام عليه عبد الباقى ثلاثيته هو صراع الأنا مع المجتمع لتحقيق الذات، وذلك من خلال ثلاثة محاور محور **البيت والقرية والسجن،** وإذا كان الكاتب قد ظل وفيا لذلك فى عمله الأول **ولاهم يحزنون،** وكذلك فى **زمن الزنازين،** فإنه فى **موال الصبا فى المشيب** لم يستطع ربط الفصول ببعضها طيلة الوقت، فلم تتمتع بتماسك وترابط العملين السابقين، فنجد فى بعض الفصول نوعاً من التوقف والانتقائية. بل خالف الكاتب أهم سمات النصوص السير ذاتية باستخدام المضارع أى الكتابة بالصيغة الآنية مثلما كان يوقف الحكى للحديث عن مشكلات القط مشكاح. أو عن عمل ملوخية بالأرانب.

إن عزوف الراوي عن السرد بصيغة الماضـي- أحد أهم سمات النص السير ذاتـي وتحولـه إلـى السرد بصيغته الآنية- أي أنه ينطلق من اللحظة التي يبدأ فيها بالكتابة دون الرجوع بالسرد إلى الوراء، قد يربك القارىء بعض الشىء أو على الأقل يخون توقعاته. صحيح أن الكاتب السير ذاتي لا يستطيع التخلص من الحاضر لحظة كتابته لسيرته إلا أن هذا الحضور لايصل إلى حد إلغاء أحد السمات المميزة للنص السير ذاتي. مما جعل النص أقرب فى حداثيته للرواية الجديدة عند آلان روب جرييه. لم يعد الكاتب يحكى لنا عن مغامراته واكتفى بمغامرة الكتابة وحدها.

ومن هنا نجد أن الكاتب قد أخضع **موال الصبا فى المشيب** إلى انتقائية أكبر بكثير من عمليه السابقين، فقد اقتصر فى **ولاهم يحزنون** على ثلاثة أيام وفى **زمن الزنازين** على ثلاث سنوات، لذا جاءت الفصول أكثر تماسكاً وترابطاً. أما فى الموال فالحديث يمتد لسبعين عاما بعد حذف سنوات السجن الخمس. وقد استوعب هذا النص تحديداً العديد من الصيغ والأجناس الأدبية بما يمكن أن يطلق عليه النص المفتوح.

ولو نظرنا بمفهوم كلاسيكى لفن السيرة أو الرواية لقلنا إن هذا الاضطراب بين فصول " **موال الصبا فى المشيب**" أثر على المسار السردي للأحداث، وأربكه وأوجد نوعاً من الثغرات الزمنية، إذ نقف في السيرة على أزمنة مضمرة يسكت عنها النص، ولا يعطيها حقها على الرغم من أهميتها. من ذلك على سبيل المثال علاقته بزوجته "نجلاء". يظل هذا النص ، بانقاطاعاته الزمنية أقرب للحداثة فكما يقول ميشيل بوتور: إن الكثيرين من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلاً منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات". وفى الحديث عن بيت الأسرة وتعديلات وتغييرات الأب، ظل سمير عبد الباقى يركز على شيء واحد، وهو استحضار كل ما تستطيعه الذاكرة من ذكريات تتعلق بهذا البيت ليصوغ بكائية على أطلال عالم قديم.

طبيعة الزمن:

الزمن في الأدب حسبما يرى هانز ميرهوف هو: "الزمن الإنساني، إنه وعينا للزمن بوصفه جزءاً من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، إذاً لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات. وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي. أو كما يقال غالباً نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا

بصورة حضورية مباشرة"[112]. أما (كانط) فقد اعتبر الزمان والمكان عنصرين "مفطورين في صلب العقل الإنساني الذي يقوم بعملية المعرفة، فهما شكلان قبليان للحساسية يتم وفقاً لهما ترتيب معطيات هذه الحساسية ومضمون خبرة الإنسان بالعالم الخارجي"[113].

وترى سيزا قاسم أن هناك زمنان أساسيان يمثلان بعدي البناء في النص الحكائي:

- الزمن الطبيعي (خارجي. ظاهري) وهو زمن أفقى.

- الزمن النفسي (داخلي، باطني) وهو الزمن العمودى.

1-الزمن الطبيعي (الخارجي. الظاهري)

هو الزمن الذي يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة والشهر واليوم والليل والنهار والصباح والظهيرة والمساء لكن المقاييس التي يقاس بها الزمن الطبيعي في النص الحكائي لا تتطابق مطابقة تامة، فالساعة في النص الحكائي غير الساعة في العالم الحقيقي الخارجي وما يحدث في يوم روائي أو سيري لا يشترط حدوثه في يوم من أيام الواقع الخارجي لأن الزمن في أي نص حكائي -بما فيه النص السير ذاتي- تخيلي وليس حقيقياً.

والحقيقة أن الكاتب السير ذاتي لا يحاكي الواقع، وإنما يحاول كشف ما في الواقع وصياغته ليس كما هو في الواقع ولكن كما هو مترسخ في ذهن الكاتب أو الفنان، فيتلون بالحالة الشعورية التي أحسها الكاتب أو الفنان في أثناء عملية الكشف؛ إنه نوع من الخلق الفني الذي يخلقه الفنان بفعل الإدراك الذاتي[114]. وهذا ما يؤكد قول جوزيف ميشال: "زمن السرد هو غير زمن الأحداث الحقيقية فهو أولاً زمن جمالي... وهو ثانياً زمن عاطفي وجداني"[115].

وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ لكونه يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل الذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاليته عن عالم الوجود في النص السردي، يلجأ إليه الكاتب الروائي أو السير ذاتي في نسج خيوط عمله الفني[116]. فالزمن الطبيعي بركنيه التاريخي والكوني يشكل إحدى الدعائم الأساسية لدى الكاتب لتعزيز عمله داخل النص السردي[117].

ومن الطبيعى على كاتب السيرة تحديد الزمن التاريخى إما بسنوات محددة، أو بحقبة تاريخية وسيبدو ذلك واضحا فى **زمن الزنازين**، وفى "**موال الصبا فى المشيب**"، الأولى بحكم الحساسية المفرطة بالوقت فى السجن، وفى الثانية بحكم أنها تاريخ حياة يتماس مع تاريخ وطن ، لكن اهتمامه بالأزمنة التاريخية فى **ولاهم يحزنون** كان أضعف بكثير بلغ به إيراد أحداث كثيرة دون تحديد، فمثلا تاريخ الإخوان المسلمين لاينى يظهر فى

(112) *الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق: 10-11.*

(113) *رؤى العالم في المجتمع المصري: النظر إلى الزمان، علا مصطفى، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد 29، العدد 1 لسنة 1992: 33.*

(114) *الواقعية: 20-21.*

(115) *دليل الدراسات الأسلوبية: 18.*

(116) *بناء الرواية: 46.*

(117) *الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا:*

أعماله الثلاثة، رغم أن زمن الحكى لم يكن يوازيه حضور مكثف للإخوان على الساحة السياسية. وتاريخ القرية لا ينفصل عن تاريخ الاخوان المسلمين، وفى النصوص الثلاثة نجد إلحاحا من الكاتب على علاقته المتوترة بالإخوان، هم موجودون دائما فى النصوص الثلاثة فالكاتب يحدثنا عن صعود وأفول نجم الاخوان، ويستغل أدنى مناسبة للتعرض لذلك فصوان عزاء الشيخ مقبل سيقام فى الجرن

" حيث يقع فى الركن الغربى الجنوبى منه المبنى السابق لجمعية الاخوان المسلمين الذى استولى عليه العمده أول ماركب بعد أن اغلق لسنوات بمعرفة البلد والشيخ مقبل فى مقابل انشاء المدرسة الابتدائية ولما أصبحت الجمعية تهمة عقوبتها القتل او السجن جعله مقرا للتليفون والعمودية معتمدا على انه كان شخصيا على رأس حملة جمع التبرعات لبنائه بفلوس أهل البلد وأعيانها أيام كان لحسن البنا شنة ورنة وجماعته تحظى برعاية السراية وحماية الانجليز فى مواجهة المد الفالت لشباب الوفد والطلبة الشيوعيين والعمال المتطرفين ."

وفى ثلاثيته لم يقف الكاتب عند حدود فترة الزمن الحكائى، وإنما يتجتاوزها، فنجد السرد قد تناول أحداثاً سابقة عن زمن السرد أو لاحقة له. من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، خاصة فى **زمن الزنازين.**

وهناك حضور فاعل مكثف للزمن الطبيعي الكوني في السيرة، فقد لعب دورا رئيسا في تنظيم زمن الخطاب وتحديد سرعته. فالإيقاع الفلكي (الصباح، المساء، الليل، النهار، فصول السنة، المواسم) له بحضور دائم ومكثف، وخاصة فصلى الصيف والشتاء. ومن الواضح أن نظرة سمير عبد الباقى للزمن تتطابق مع النظرة الشعبية التى تقسم العام إلى صيف وشتاء، فنادرا مايؤرخ الأدب الشعبى أو عموم المصريين للأحداث والوقائع بربيع أو خريف، لكننا رغم ذلك نجد حضوراً للشهور القبطية التى تخرج عن كونها روزنامة وذلك لارتباطها بمواسم الزراعة، ونادرا مايلجأ سمير عبد الباقى لتحديد الساعة بل يكتفى بالمواقيت الفلكية ومواقيت الصلاة، المترسخة فى الكاتب بحكم جذوره الريفية.

وسنرى ذلك فى زمن الزنازين: ففى غياب الساعة يصبح الاحساس بالزمن الكونى هو الأساس، وفى المساء تبدو تجربة السجن أشد قسوة على النفس:

في المساء كوَّرت جسدي في رحم الزنزانة بعد أن ربطت أطراف البطانية في الحديد المتقاطع للنافذة هروبًا من مشاعري المضطربة وألصقت خدي مستمتعًا ببرودة الحديد المندَّى ..

هدأت الحركة في الزنازين .. من وقت لآخر لا يقطع السكون سوى صوت فيشة التسجيل التي لابد أن يحكها سجان العنبر في (الكويس) كل ساعة مضطرًا أن يمر بالأدوار الأربعة (خلف خلاف) ليؤكد استيقاظه .. ويدور ليفعلها السجان المناوب في حوش السجن حول أركان السور الأربعة ، ثم يسود الصمت .. كأن الموت قد تسلم نوبته معهم بالتبادل .. لولا بعض صرخات ألم أو نهنهات بكاء مفاجئة أو تضرعات مستجدية الرحمة أو العفو من الرحمن الرحيم ومستنزلة لعنات وبطش المنتقم الجبار .

لما انتبهت لموقفي وغفوت كأنني أستيقظ أسلمت روحي للسكون والظلام المشوب بإضاءات خابية معتمة للمصابيح قليلة الحيلة المتناثرة في الأركان .. وأرخيت جفوني متعلقًا بكل ما يستيقظ في داخلي من أصوات وصور تتداعى وتتسارع أو تتباطأ في إيقاعات لا قصد فيها ولا توقع ..

والزمن الكونى فى تلك الرواية يهتم بفصل الشتاء تحديداً، فقد ارتبط دون غيره بالسجن، إنه أقسى الفصول، يستشعره السجين فى زنزانته وتزيد منه الوحدة. فالبطانية هى أهم الأشياء التى يحرص السجين عليها، وعند ترحيله للتحقيق أو من سجن لآخر تتبدى براعة الكاتب عندما يوظف فى فقرة واحد الزمن الكونى" الشتاء" مع الحالة النفسية للبطل السجين فى **زمن الزنازين،** وكأن الزمن التاريخى والكونى يتآمران ضده، فنرى بعينيه كيف يستقبل المطر، رغم أن المطر يحمل دلالات ثرية توحى بالخير والرخاء ونهاية الجدب، بل عادة ماتكون دلالاته أنثوية، إلا إنه يصبح عدائيا، بل جاء استخدام الكاتب لعوامل الطقس المصاحبة مكرساً للغضب والعنف، فكلمة **ريح** طالما ذكرت فى القرآن مرادفة للغضب والسخط " مثال ذلك قوله تعالى فى سورة الحاقة "**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا** ***بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ*** " بديلاً عن **الرياح** المترتبطة دائما بالخير، مثال ذلك قوله تعالى سورة الأعراف" **وَهُوَ** ***ٱلَّذِى يُرسِلُ ٱلرِّيَٰحَ بُشۡرَا بَينَ يَدَى رَحمَتِهِۦ*:**

"**انطلقت العربة وانطلقت معها كرابيج الريح عبر شقوق المشمع الممزق، تجلد جسدى النحيل غير آبهة بقماش الجلباب القديم الناحل.(...) "كانت السماء ملبدة بالحزن والغيوم الكامدة التى ماانفكت تتراكم، لتزداد كآبة العالم ثم توالى البرق والرعد وهطلت الأمطار بكثافة لتسلح كرابيج الريح بسيوف رذاذ المطر البارد التى انهمرت من كل ناحية لتجلدنى أنا بالذات."**

وهناك مبالغة مقصودة فى التحديد التاريخى فى **ولاهم يحزنون،** فبداية الأحداث ترتبط بالشتاء. وقد استغل الصيف الحار لرمضان ذلك العام تعبيراً عن عام المحنة بجوار القويم القبطى والعربى، بحكم أن الرواية تدور أحداثها فى الريف وارتباط التقويمين بأسلوب الحياة وبالعقيدة وممارسة الشعائر، فهنا يتبنى الحكى منطق الذات الجمعية للقرية: "**بعد منتصف ليل الثالث من صفر الذى وافق الثانى من أمشير فى العام الذى جاء رمضانه فى عز حر أبيب وقبيل موعد صيحات الديكة التى كانت ستبشر بفجر يوم الأربعاء- الذى عادت فى اليوم السابق عليه- عربة الترحيل إلى سجن المنصورة حاملة المتهمين الثلاثة سمير عبد الباقى ...** ""

أما التحديد الزمنى فى بداية **زمن الزنازين،** فهو تحديد مشابه لكنه يستخدم تقويم الشهور الأفرنجية ويذكر العام تحديداً، بحكم أن الذات التى ستحكى هى ذات مثقفة : فيصف فيه لحظة دخول السجن، ويربطها بتاريخ وطن كامل لا بتاريخ قرية "**في الثالثة والنصف عصر يوم 27 سبتمبر سنة 1959 ؛ أي بعد خروجي إلى الدنيا من رحم أمي بعشرين عامًا وستة أشهر ودستة أيام ، في ذلك العام الذي جاء (رمضانه) في عز حرِّ أبيب.**"

"أنا الطالب (سمير عبد الباقي) المنقول إلى السنة الرابعة بكلية زراعة عين شمس – بامتياز – قسم الاقتصاد الزراعي والتعاون ؛ التي كانت تشغل الإصطبلات والمطابخ الملكية في سراي القبة الواقعة شرق عاصمة جمهورية مصر ؛ بعد قلب نظام الحكم فيها على يد (حركة الجيش المباركة) بقيادة (ضباطه الأحرار)؛ موسوم بالاتهام بإعادة قلب نظام الحكم المقلوب فعلاً منذ سبع سنوات وما يزيد على شهرين وأربعة أيام بالكمال والتمام."

وببراعة فنية يمزج الزمن الكونى بالتاريخى: وقليل من الكتاب من يهتم بحالة الطقس، لكن يستغل الكاتب فصل الشتاء لوصف لا معاناة نوال وحدها ، بل أيضا فى وصف اليوم الذى وقع فيه الحدث الجلل "وفاة الشيخ مقبل" فالشتاء لايوحى بأى أمل حيث تغيب فيه الشمس، وبرودته معادل موضوعى لعدم التواصل بين الشخصيات:

لم يشرق وجه نهار الأربعاء الثالث من صفر والذى وافق الثانى عشر من امشير فى تلك السنة السودا على المنية، ظلت الظلمة متكاثفة يوم ماطلعتلوش شمس"(...) وأحست بلسعة برد تخترق جلد ساقيها" " ظلت السحب تتراكم لتمنع اشراقة النهار"

إن نوال تواجه الظلامية، وتقرر أن تخرج بنفسها للبحث عن أخيها المعتقل ظلماً، ولاتمنعها الأحداث سواء موقف الأب المتخاذل، أو أهل البلد الخانعين المصدقين لأكاذيب النظام، ولاجبروت المؤسسة –الغول– الذى تذهب لملاقاته من أن تفقد شجاعتها. رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة. وخطوة بعد خطوة تزداد ثقة نوال بنفسها وبنبل مسعاها فتخضع الزمن نفسه، أو لنقل تشفق السماء عليها وتتعاطف معها، فيتبدل الزمن الكونى، ورغم حلكة الساعات التى تسبق الفجر إلا أن الشمس تشرق. وسوف نرى كيف طلع النهار جميلاً بعد موت الطاغية:

"وأشرقت شمس نهار الأربعاء جديدة مغسول وضعيفة انعكست أشعتها الواهنة على اوراق البرسيم والصفصاف وعلى زرقة انصال القمح المبلولة انتعشت روحها وهى تتأمل خضرة البراعم الوليدةلأشجار التوت التى تتحول باستمرار إلى بقع وكتل من الخضرة الذهبية التى تبعث على الفرح"

2–الزمن النفسي (الداخلي. الباطني)

يختلف الزمن النفسي عن الزمن الطبيعي في كونه لا يخضع لمقاييس موضوعية أو معايير خارجية، بل يرتبط بالشخصية وحالتها النفسية بما يجري حولها ، ومن هنا يتحدد سرعته ، وتمارس اللغة دوراً كبيراً في هذا التحديد ، فالشخص قد يشعر بالساعة مثلاً ، وكأنها دهر عندما يكون حزيناً أو يعاني من مشكلة ما ، بينما يحس بمضيها وكأنها لحظات لو كانت حالته نفسية جيدة ، وخير تعبير عن ذلك هو مقولة فرجينيا ولف: "إن ساعة زمنية تدخل في نطاق ذلك العصر الغريب من النفس البشرية قد تمتد لتصبح خمسين أو مائة ساعة بالحساب الآلي، ورب ساعة تمثل تمثيلاً دقيقاً بثانية في العقل البشري. إن هذا التباين الغريب بين الساعة بالقياس الآلي وبين الساعة الذهنية معروف أقل مما يجب ويستحق أن ينال بحثاً واستقصاءً أوفى"[118]. ومن

(118) *فن السيرة الأدبية: 165.*

قبلها قال مارسيل بروست " إن الروائيين الذين يعدون الأيام والسنين حمقى فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة للساعة ولكنها ليست كذلك عند البشر بأى حال من الأحوال"

وتكمن أهمية هذا الزمن الذاتى في قدرته على اقتناص أحداث كثيرة وطويلة لا يستغرق وقوعها سوى دقيقة أو دقيقتين وتجميعها في إطار زمني محدد ، ويتجسد هذا الزمن في الروايات بصور شتى كالذكريات والصور والرموز ، والاستعارات والحوارات الداخلية. فتصبح حينها انعكاسات للحقائق الأساسية للعالم الداخلي للوعي ، الذي هو كل ما نعرف عن الحقيقة" : أي إن البعد الزمني مرتبط هنا بالشخصية لا بالزمن حيث الذات تأخذ محل الصدارة ويفقد الزمن معناه الموضوعي ويصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية[119]. فالوعي جسر الذات إلى العالم الخارجي[120]. كما أن الداخل "هو بؤرة الخارج. وإن العالم النفسي هو الذي يحتضن التراكم المعرفي للشخصية، ويختزن أثره في الذات. ورد فعله الصامت الناطق"[121].

ولهذا النوع من الزمن حضوره في سيرة سمير عبد الباقى الذاتية، إذ يمكن التوصل إليه من خلال طريقين:

1- الطريقة المباشرة وهى لغة الراوي في السرد.

2- الطريقة غير المباشرة وهى ايقاع النص من حيث سرعته وبطئه (سنتحدث عنها لاحقاً).

فـ "كلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها تقلص الزمن الخارجي وصغرت أحداثه، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية"[122]. وحتى نرى بوضوح كيف يتضح تأثير الزمن النفسى فى نصوص السيرة ، نضرب للقارىء مثالين:

1-عندما تسيطر على البطل مشاعر الحزن أو القلق والترقب: ففى أول تجربة احتجاز فى **زمن الزنازين** يشعر الكاتب بتجلط الوقت ويصبح الاحساس بالوقت فادحا ثقيلا " **جربت كل ما جربته من قبل من محاولات لتمضية الوقت الممل وإن كنت (أول مرة) أود أن تدفئني الحركة إذ كنا في عز الشتاء .. أما اليوم فالجو أدفأ .. ولكنني مضيت أدور حول الغرفة وأقطعها من ناحية لأخرى لتمضية الوقت لا أكثر .. ولكن الوقت لا يريد أن يمر .. والنافذة المغلقة منذ سنوات لا يوحي ما يلوح منها من ضوء بأي تغير أو تبدل .. والصمت يتراكم بمرور الثواني والدقائق طويلة لا تحس ..**"

2-عندما يكون فى حالة نفسية سعيدة: عندما يقبل البنت مديحة، فى "**موال الصبا فى المشيب** وهى قبلته الأولى فعلياً، يصبح الزمن أبدياً " **فأنحنيت عليها واختطفت بشفتى شفتيها البكر وأذوب فى عسل أول قبلة تلهبها مشاعر حقيقية . وأهيم في رعدة غامرة لم أعرفها من قبل. لا في أوهام غيبوبتى مع (زهزهان) ولا فى أحلام يقظني مع (نرجس). كانت قبلة أبدية كونية لم يفارقنى طعمها الخشن المغبر فى يوم من الأيام.**"

---

(119) *بناء الرواية: 73.*

(120) *الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 58.*

(121) *مرايا نرسيس: 58.*

(122) *بناء الرواية: 52.*

وأهم تجليات الزمن النفسى كانت ذلك الزمن الوهمى الذى يصنعه البطل لنفسه ليتحرر من السجن ويمارس هروباً نحو الخارج، نحو الشمس والحرية. الهروب من السجن يبدأ مع أغنيات الصباح، إن مشاهد الهروب تفتح مجالاً للفنان لا المؤرخ، وتهرب من أسر اللقطات التسجيلية للواقع الجاثم ، حتى تخلق للبطل واقعاً بديلاً تفرضه أنا النص، وبالرغم من أن " **زمن الزنازين**" قد استثمرت طاقة المكنون السيرذاتي لأقصى درجة، إلا إن وعي التشكيل عند روائي موهوب مثل سمير عبد الباقى نأى بكتابته –فى أحيان كثيرة– عن الانسحاق تحت وطأة الإغراء السيرذاتي، ونقصد بذلك أنه لم يسقط فى فخ الإلحاح على الوقائع المجردة إلحاحاً تسجيلياً ، ونجح الفنان بداخله فى تمثل أدوات اللعب السردي الروائي والاشتغال عليها ، محافظا على الحدود الدقيقة التي تبقي الخيط السيرذاتي موازياً للخيط الروائي.

"قبل فتح السجن بساعة تقريبا يفتح سجان المكاتب الراديو أقفز كقرد يتيم زقزقت له أمه إلى رحم البطانية المعلقة بحديد الشباك المطل على الحوش حتى لاتفوتنى صورة أغنيات الصباح والجدران تنهار حولى والحجارة تنزاح لأرحل إلى أى مكان انسانى فأغنى مع كروان أم كلثوم ياصباح الخير وأسابق حمار عبد الوهاب وأناشده أن يجرى إلى حيث حبيب الروح مستنى مرة على طريق تفتيش السرو حيث نجاة أو فى زحام شارع النزهة أتطلع حيث شباك زينب أو أجدنى على زراعية ميت سلسيل ، لأراها تنتظرنى مختفية خلف نخلة ياسين مديحة ذات الشعر الأكرت والعيون البرسيم) فتنمحى كآبة مبنى المستشفى والإيراد وبيت المأمور وتحملنى بانوراما كافورة ترعة مهدب وجميزات غيط الخمس وسور المستشفى الياسمين ونخلات ياسين حيث مديحة تنتظرنى بابتسامتها وتلومنى لأننى تخليت عنها وسافرت دون أن أودعها.

ثمة عصافير نشطة لاتكف عن مناكفة بعضها البعض والقفز حول السلك الشائك الممتد فوق السور... (ياطير ياطاير خدنى معاك وهات لى جناح وأنا أطير وياك) لأرفرف عابرا قبة سيدى مجاهد وجرن دار أحمد والمدرسة إلى بيوت دار عوض التى تذوب ملامحها حتى التلاشى فى غيامة غرغرة دموعى التى أفشل فى حبسها إلى أن يغلق السجان البايت الراديو فى خشونة . مع بدء موسيقى الغباء الحية ، أصوات السلاسل والمفاتيح المعدنية ، مفاصل البوابة ، وكعوب العساكر المهرولة، فتهرب مشاعرى وتسقط ممزقة مقرفصة أسفل الجدار فى ركن الزنزانة المعتم."

والذكريات تشكل زمنا نفسيا أشبه بالشرنقة، يدخلها لترحمه من واقع الزنزانة، حيث يمر الوقت بطيئاً. إنه يبحث بالخيال عن وقت آخر، عن زمن مستعاد، فيه الخضرة والماء والفتيات الحسان اللاتى عرفهن. ففى السجن يفقد كلا من السجين والسجان حريته ولكن يعرف السجان متى سيخرج وهذا مايهون عليه الشعور بفداحة الزمن ، ففى آخر النهار يمكنه أن يمارس طقوس الحرية، ويقول له الشاويش بولجانين بين إشفاق ومعايرة :

" أنا على الأقل باقضى فى السجن نص اليوم وبعدين أروح أقلع مراتى ملط وأنزل حرت طول الليل"

لكنه ليس محقا تماماً، فللبطل شرنقته السحرية التى ستذهب به إلى عوالم من الانفتاح والحرية لم تخطر على بال سجانيه.

وزمن السجن رغم قسوته هو زمن مستعاد، عرفه الكاتب قبل الدخول فى التجربة، لم يكن يعرف التفاصيل طبعا، لكن التجربة فى جوهرها العام متشابهة كما يقول الكاتب فى افتتاحيته. تبدو إذن تجربة السجن تجربة ثانية مستعادة لبطل خبرها على المستوى الخيالى. مع ذلك فالواقع أبشع بكثير من كل التصورات فمن ذاق عرف كما يقولون:

"لقد تعرفت على كثيرين من قاطني السجون ومعاناتهم وقصص حياتهم نظريًّا قبل دخولي السجن وبعد خروجي وأثناء وجودي متنقلاً بين متغيرات صفاته ..

عرفت (د. مانيت) والكونت (دي مونت كريستو) و(ديستوفسكي) (ود. بلود) و(أكيم أكيموفيتش) (وابن المقفع) وآخرين ؛ قدامى ومحدثين ، شعراء ومجرمين وسياسيين . وكم في السجن من مظاليم وكم فيه من جبارين ولصوص ونصابين .. تنوع مذهل ما عشته منه وما رأيته ليس إلا قطرة في بحر ممتد على طول تاريخ الإنسانية والدول . ومع كل هذا التنوع بين غلظة وقسوة الجلادين والسجانة .. ورقة مشاعر المساكين والشعراء وبين دموية التسلط والقهر والإذلال ورغبة الهروب الدائم بالمشاعر والأحاسيس عبر الجدران الغليظة إلى عوالم الذكريات والرغبات ودفء ما فات من علاقات ، أو الحلم بما يمكن أن يكون من الاحتمالات فيما هو آت .. مع كل هذا التنوع فالسجن هو السجن .."

والقراءة هى فعل آخر للهروب من واقع السجن، وانتصار على الوقت، فعندما سرب له مسجون كتاب (الحرية الحمراء) لـ(حبيب جاماتي) يقول "**انقلب حال الزنزانة وانقلب حالي**" ثم يقول فى موضع آخر" **وأصبحت أقرأ كل كتاب يحضره لي في نفس اليوم (...). وكان هذا انتصارًا كبيرًا على الوحدة بين الجدران الأربعة الصماء ، ولكنه لم يكن يكفي لقتل كل هذا الوقت المأسور بينها طوال هذا الزمن الممل الذي لا يتقدم إلا بصعوبة بالغة في عناد ثقيل يجبرك على ابتكار وسائل لقتل الوقت لا تخطر على بال .**

والحقيقة أنه رغم حسده للإخوان على مكتبتهم العامرة فى السجن، إلا أنه لم يكن أحيانا فى حاجة للكتب فهناك زمن نفسى ثرى يعيشه مع كتب قديمة قرأها قبل السجن:

دفعني حسدي للإخوان على ما حباهم الحكم عليهم من كتب إلى استدعاء كتب خالي (إبراهيم) المحشورة في دولابه القديم فأخذت (أستعرض بخيالي ألف ليلة وليلة . وأعدت إلى الحياة التاجر وعفريته و(الحمال ونساءه) و(علاء الدين أبو الشامات) و(جاهنشاه) .. كما راجعت كتاب أستاذ الرسم في مدرسة الجمالية وقرأت معه (أساطير الحب والجمال) .. وجسدت (زيوس) و(بوسيدن) وخضت البحر مع (أوليس) و(هيراكليس) وأخذت أقارن بين (وحش أوليس) و(عملاق السندباد) ذي العين الواحدة . وكنت أنشط ذاكرتي بإعادة تلاوة ما أذكره على أسماع (أحمد يوسف) و(عبد الحميد عبد الرازق) خلال لقاءاتنا القليلة في دورات المياه أو في الطابور أو من خلال الجدران .. وامتدت الغواية إلى كتب كشك (سيدي عبد القادر) فاستعدت وعشت مع شخصيات (أرسين لوبين) و(شرلوك هولمز) .. وخطفني (الفرسان الثلاثة) من جدران زنزانتي إلى مروج فرنسا الخضراء كما عبرت مع (كابتن بلود) المحيط إلى(بورت رويال) ممتطيًا سطح سفينته المحبوبة (أرابيلا) سمية محبوبته وهاجمت مع (فرسان المائدة المستديرة) جيوش الغزاة ومع (جان دارك) هزمت الإنجليز وزاملت (سكاراموش) و(روبن هود) وهربت من الزنزانة مع

(الكونت دي مونت كريستو) واستحضرت شخصيات (بيت الموتى) ومخلوقات (جوركي) التي كانت رجالاً .. وفتيان (شارع السردين المعلَّب) و(طريق التبغ) .. عرفت حينها فضل القراءة التي شغلت أيام صباي وشبابي فخففت عني جلافة جدران السجن

وتشكل أفلام السينما زادا آخر للكاتب يستعيده قطرة قطرة ويستحلب حلاوة عالمه، حيث تنتصب شاشة وهمية فى الزنزانة أمام عينيه، فى الفراغ الضئيل الذى يتحرك فيه، فيستعرض فيها وجوهاً أخرى صديقة:

وقد زارني كل أبطال هذه الأفلام في زنزانتي وتحدثوا إليَّ وواساني بعضهم بينما تشفَّى في مأزقي آخرون من الأشرار وكم جسدت أحداثًا على شاشتي (الشبرين) من أسفل جدار الزنزانة أو شاشتي اللامحدودة أو (السكوب) في فضاء الحوش في الليل أو في سماء القمر الملبدة بالغيوم تعينني على استحضار براح سهول الغرب الأمريكي ليرفه عني (راندولف سكوت) و (إيرول فلين) (وتايلور) و(ماتيور) و(بربارا ستانويك) ، و(جون) و(جين باول) ! أو اتساع بحار القراصنة وأبطال الإغريق والرومان .. يااااه عرفت بسبب ذلك أن ساعات حضور تلك الأفلام لم تضع هباء فقد أعانتني على الوقت وما أبشع انتظار مرور والوقت وأنت أعزل أمامه من أي سلاح تقتله به حتى الكتب .

ومن الزمن النفسى أيضا الهروب إلى الحلم، والحلم يمثل هروباً من واقع السجن ومن القيد الذى يدمى معصمه، فعند ترحيله من السجن يغفو وساعتها:

أخذنى زورق الحلم من علبة العربة الميري الممزقة مشفقًا عليَّ من لسعات البرد وتأمل وجوه العساكر الكالحة الحادة في عبوس يفوق عبوس الدنيا الغائمة الممطرة حولنا . ولاح لي هذا الخاطر كإنذار مبكر وأنا أنتوي أن أبحر خلف ذكريات النيل مستمتعًا بذكريات (دمياط) (سوق الحسبة) ودرافيل النهر في الشتاء وسينما (اللبان) وسينما (دمياط) الجديدة . لكن صدمتني صخور شاطئ الحقيقة الباردة وأيقظني أحدهم وهو يزغدني في جنبي قائلاً :

– قوم يا اخويا.

وتتبدى فداحة الزمن النفسى أيضا فى الحديث عن رحيل الرفاق الشيوعيين مرة أخرى إلى الأوردى، حيث تسيطر عليه حالة من الخوف ليس فقط من حرمانه من مؤانستهم له، ولكن خوفاً عليهم من استقبال الأوردى، ففى مثل هذا الاستقبال مات كثير من المناضلين والرفاق الشرفاء:

"**ومرت عدة أيام طويلة وثقيلة الظل ، انتابني شعور بالفقد مثل ما حدث لي عقب ترحيل (الزملاء الإخوان) وقضيت يومها قلقًا بشدة عما يكون قد حدث لهم في (التشريفة) التي كانت في انتظارهم للمرة الثانية . وكانت تنتابني كوابيس شنيعة إذ كنت أقضي وقتًا طويلاً أتخيل سيناريوهات عديدة لما حدث لهم – وأتمنى أن تصلني إشارة ولو من السماء تؤكد لي عبورهم صراط العذاب ، والشارع الأخضر المنصوب أمام بوابة الجحيم الذي عادوا إليه ..**

وفى السجن سيتعلم البطل فن التعامل مع الوقت واستئناس الصمت ومنازلة وحش اسمه الانتظار، وسيتحتم عليه إما معاداة الوقت أو ترويضه ولا يعرف هل سينهزم أم سينتصر فى تلك المعركة فيقول" **هأنذا بين**

أربعة جدران في زنزانة عارية تمامًا وباب مغلق ، عاريًا أو شبه عار بلا طعام أو شراب أو أقلام أو أوراق أو كتب أو أي شيء إنساني آخر .. لا شيء سوى الوقت . وقطعة من الضوء انسحبت من فوق الجدار مع الشمس التي توشك أن تغيب (...)أعود لتأمل الجدران النظيفة ومربعات الحديد التي تبدو السماء من خلفها سجينة تحاول أن تشاركني حزني الدفين .. راح الضوء يخفت في الزنزانة ، فقد غابت الشمس واكتمل فناء ضي مربعات الشمس على الحائط وتلاشيها

والإنسان هو الكائن الوحيد الذي يحس بالزمن في حركته الذاهبة والآيبة، ويتأثر بهذه الحركة، ويؤثر فيها سلبا وإيجابا، إذ كلما ازدادت خبرة –الكاتب – في الحياة ازداد إحساسه ووعيه بالزمن، .فالزمن كامن في وعي كل إنسان، غير أن كمونه في وعي المبدع أشد إيلاما، وأعمق مدى، والسجن من شأنه شحذ هذا الوعى فيتأثر بأقل التفاصيل:

"**لا تصدق من يقول لك إن أيام السجن متشابهة – هي مبالغة .. فالأيام لا تشبه بعضها في المطلق . فالنسبية هي قانون أزلي من قوانين الوجود .. بالضبط كما أن التغيير قانون الحياة الذي لا يتغير ..**

الأيام بعد ترحيل الإخوان اختلفت تمامًا عن أيام الشهور الخمس أو الست قبل ذلك .. كانت أيامًا غير الأيام .. تختلف اختلافًا جذريًا .. كالفرق بين أيام السجن الانفرادي وأيام الحرية ..

وتظل دائما علاقته متوترة بالوقت، وقد انعكس ذلك على الصفات التى استخدمها الكاتب لوصف جبروته

"**في الزنزانة الانفرادية وحيث يقضي المرء أكثر من اثنتين وعشرين ساعة كل يوم خلف باب موصد بليد قبيح اللون والمنظر ، ومحاصًرا بجدران صماء لا تحس ولا تستجيب .. وشباك مربع تحاصر قضبانه وقواطعه السماء وتحبس السحب والنجوم وتكسر الضوء والظلمة ..**

لا يكون أمام المرء إلا أن يقضم الوقت بأسنانه وأظافره وأحاسيسه لحظة بلحظة تمر ثقيلة كامدة .. فلا يتركه إلا جثة هامدة ثم يكتشف أن الوقت هو الذي أخلى سبيله وترك رقبته ليستطيع أن يحرر أنفاسه التي أرهقها الصراع غير المتكافئ .. الذي يجبر الإنسان المحبوس انفراديًا على اللجوء إلى أحضان أوهام يلملم أشتاتها من حياته .. يستحضر بها أحاسيس ومواقف من ذكرياته يتغلب إن نجح في تمثلها – على طاغوت الصمت وجبروت الوقت."

وفى **موال الصبا فى المشيب** ، يتسلل البطل المراهق إلى غرفة نرجس المرأة المتزوجة، وتكاد تسلم له نفسها، وبعد ارتعاشات اللذة وارتجافات الخوف من الفضيحة، تهرب من الغرفة وتتركه وحيداً ، هذه اللحظات من التوتر الشديد تضغط على أعصابه حتى أنه يفقد احساسه بما حوله تماماً، ويسيل الزمن ويتمدد لتصبح تلك اللحظات – لحظات تخييلية محضة وهو فى غرفة نرجس–:

"**لست أدري كم من الوقت مضى وأنا بين الصحو والنوم ، تدور برأسي الأحلام ، وتصورات ملونة لما سيحدث .. كنت بين الحلم والعلم .. بين الصحو والمنام ، لكنها كانت دائمًا معي .. أخذتني من يدي .. نزلنا البحر ، سبحنا حتى غرقنا .. أنقذنا قرصان عابر حاول اغتصابها فقتلته .. لاحقتها فوق السطح بين كيمان القش . تاهت مني ، درت كأني في متاهة شاسعة أبحث عنها .. كانت مستغرقة في النوم مستلقية بين أكوام قش الرز وقد تعرت إلا من قميص ممزق . وكان القمر .. يغمر الليل حولي يحيطني بوهج ضياء لا حدود**

له. كنت نشوانا .. تقدمت منها .. وجلست أتأملها وهي ساكنة في سلام .. وحين لمستها فزعت، لكنها أخذتني في حضنها .. حتى فاجأنا عسكر الخليفة وجرجرونا بعد أن ربطونا من الأقدام بحبال من مسد خلف الخيل .. وأنا أحاول حمايتها دون جدوى .. ثم فرقوا بيننا .. إصطحبوها إلى مقر السلطان . أما أنا فجلدوني تحت شباكها حتى تقطعت أنفاسي ..

تقنيات الزمن:

وحتى يتسنى لنا تحليل زمن السرد فلابد من التمييز بين مستويين هما: مستوى الوقائع أى الترتيب الطبيعي للأحداث كما وقعت، ومستوى القول أى الترتيب الفني الذى اختاره الكاتب فى سرده. لقد فرق الشكلانيون الروس بين المتن الحكائى : الحكاية على النحو الذي ربما حدثت عليه حدوثا فعليا في الزمان، والمكان، في خط ممتد من الأحداث المتجاورة التي لا حصر لها – الحكاية في صورتها البيضاء المحايدة – وبين المبنى الحكائى: النص اللفظي التي ظهرت فيه الحكاية : النص بكل ما فيه من فجوات وحذوفات وتأكيدات، وإعادة لترتيب الأحداث.)[123]

ويجدر بنا الاشارة أن "التتابع الطبيعي في عرض الأحداث هو حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس قد تقفز لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث. وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي وصلتها القصة"[(124)]. ويحدث هذا عن طريق تقنيتين هما: الاسترجاع والاستباق.

الاسترجاع:

هو أن يترك الراوى مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها فى لحظة لاحقة لحدوثها[125]. إذ يعلن السرد توقفه عن السير للأمام ويعود إلى الوراء ليكشف عدداً من الجوانب التي تسهم في إضاءة النص، وتحقق في الوقت نفسه غايات فنية منها التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقي[(126)]. فالاسترجاع "يؤلف نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها"[(127)].

جاءت الاسترجاعات في ثلاثية سمير عبد الباقى كالتالى: (الاسترجاعات التاريخية، الاسترجاعات الدينية والتراثية، الاسترجاعات ذات المدى القريب، الاسترجاعات ذات المدى البعيد).

الاسترجاعات التاريخية:

ففى موال الصبا تثير مشكلة تاريخ ميلاده استرجاعاً تاريخياً فيقول

---

123 السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ص 100:101

(124) بنية الشكل الروائي: 119.

125 *بناء الرواية:58*

(126) تقنيات السرد الروائي: 75.

(127) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 92.

".. فأنا مقتنع أنني ولدت في (15 مارس) . وأكتب ذلك على صفحات كل كتبي وأقوله في كل أحاديثي الصحفية والإذاعية . وأصر على أنني من مواليد برج (الحوت) فلست أميل كثيرًا لحكاية (الدلو) هذه التي تعني بفجاجة (جردل)!

ملامح (الحوت) أكثر احترامًا وأبهة .. ويحمل مواليده الكثير من ملامح ذاتي وصفاتي.. التي أفخر بها على العالمين ! ثم إن (15 مارس) حدث فيه حدث من أهم الأحداث الدرامية والتاريخية .. ألم يقل (شيكسبير) على لسان الرجل (بتاع رينا) الذي قابل (قيصر) . وصرخ فيه بدون مناسبة أو متنبئًا – الله أعلم.

- **حذار من منتصف (مارس) !!**

فلم يعره انتباهًا .. وكان أن ذُبح وهو أهم (قيصر) متسلط في التاريخ ، في ذات نفس يوم ميلادي!!

أما فى **ولاهم يحزنون** فأهم الاسترجاعات التى ربطها بمهارة بأزمة الشخصية هى استرجاع تاريخ وطنى آخر، لكنه لم يحدده زمنياً، وربما أفلت من القارئ، وهو شنق خميس والبقرى، فأحيانا تصبح اشكالية كاتب السيرة كتابة الأشياء كمسلمات معتقداً أن عموم القراء سيفهمون تلميحاته، ولانجد سبباً للتلميح فالرجل لم تكن تنقصه الشجاعة أبدا، لكنه لانغماسه فى القضية يعتقد أن اشارة بسيطة منه تكفى. ففى **زمن الزنازين** يفقد اسم الشاويش عبد الله بولجانين كل دلالة لو لم يكن القارىء يعرف "نيقولاى بولجانين" رئيس الوزراء الروسى صاحب الانذار الشهير لإسرائيل وانجلترا وفرنسا أثناء حرب 56، كذلك حديثه عن مقتل "عبد اللطيف رشدى" دون إشارة يعرف بها القارىء أن المقصود هو يقصد ضابط السجن الذى قتل المناضل شهدى عطية.

وكنت أتمنى أن يفصح الكاتب عن تفاصيل أكثر فى شهادته فهى وثيقة هامة لجيل لايعرف الشهيدين «محمد مصطفى خميس» و« محمد عبد الرحمن البقري» ، و لايعرف شيئاً عن تاريخ ذلك اليوم الأسود فى تاريخ عمال مصر.[128] المهم يستغل سمير عبد الباقى ذلك الاسترجاع التاريخى ليربط بين سقوط الأب الشيخ مقبل رمز السلطة الأبوية وسقوط سلطة نجيب وعبد الناصر وزير داخليته وقتها فى عيون الأبناء اليساريين ، فالمشهد فيه كثير من الخبث حين يصبح الأب الذى يدعى الحكمة والعدل هو مجرد رجل ذو إلية عارية، يتمرغ فى وحل الزريبة مع خادمته، مثلما مرغ حادث شنق خميس والبقرى أسماء بعينها فى الوحل، وبالمناسبة كان رئيس المحكمة العسكرية وقتها «عبد المنعم أمين» أحد الضباط الأحرار، وأحد كوادر الإخوان المسلمين. إن

---

[128] في 12 أغسطس 1952 قامت إدارة مصنع كفر الدوار، بنقل مجموعة من العمال من كفر الدوار إلى كوم حمادة دون سبب واضح ، ساعتها ظن العمال المساكين أن ثورة يوليو قد جاءت لتنصفهم، فأعلنوا اضرابا سلميا طالبوا فيه بأجر مناسب وبسكن آدمى، ولكن فوجئ العمال بمحاصرة قوات الأمن للمصنع وإطلاق النار عليهم، مع ذلك لم يفعل العمال شيئاً سوى تنظيم مسيرة لباب المصنع فقد سمعوا أن محمد نجيب، رئيس الجمهورية وقتها، سيمر على المصنع، كان العمال يهتفون فى اخلاص ووطنية «يحيا القائد العام ... تحيا حركة الجيش» وعندما تأخر نجيب خرج العمال لانتظاره عند مدخل المدينة، وفي طريقهم مروا بأحد نقاط الجيش فهتف العمال من جديد " تحيا حركة الجيش" ولما وصلت مسيرة العمال لأحد الكباري، قامت معركة غير مفهومة الأسباب بين الجنود المسلحين والعمال العزل، المهم تم القبض على مئات العمال، وتشكلت محاكمة عسكرية، واتهم مئات العمال بالقيام بأعمال التخريب والشغب وحكمت المحكمة العسكرية –دون دفاع أو محام حقيقى– بالإعدام على «محمد مصطفى خميس» وكان وقتها فى التاسعة عشر و« محمد عبد الرحمن البقري» الذى كان فى السابعة عشر.

لعبة الزمن هنا غير بريئة فهاهى تعيد للأذهان ذكرى دنشواى، وسقوط الأب وتمرغه فى وحل الزريبة هو معادل موضوعى لتمرغ النظام فى جريمة نكراء مهما ادعى غير ذلك:

"فى ذلك اليوم كان البر كله وأهالى كفر الدوار يشاهدون منظرا فريدا لم يحدث فى تاريخ مصر الحديث إلا مرة واحدة على يد العساكر الانجليز من حوالى نصف قرن فى قرية اسمها دنشواى ..لكن العساكر –المصريين– هذه المرة أجبروا الناس على الفرجة على جسدين مصريين مثلهما فقيرين يتدليان من مشنقتين نصبتا على عجل دون محاكمة تقريبا فى ساحة مصنع نسيج ليكونا عبرة لمن لايعتبر – لكن لا "فرج الله" كانت ترى الجرائد ولا كانت تعرف القراءة أصلا ..فلم يعكر صفو حلمها هذا الأمر ولا غيره

– غرقت الدنيا عز الضهر فى بحر الليل.

اسودت الدنيا فى وجه حمدى(...) اذ يشاء العليم الحكيم أن يشاهد مؤخرة أبيه الفخمة عارية بيضاء من غير سوء– تعلو وتهبط فى توتر لايليق بسنه فوق جسد البت السمراء – الذى يتلوى تحتها وصاحبته تموء مثل قطة لائدة."

وطبعا لم يصدق حمدى وكاد يكذب عينيه، وسيترك هذا المشهد أثرا لاينسى، فذلك التاريخ سيرتبط من الآن فصاعد بخيبيته الجنسية، ولن يستطيع أبدا مضاجعة زوجته، فأزمة حمدى بسقوط الأب مركبة لأنه واقع "فرج الله" هو الآخر من قبل، وكان يحبها.

"لكن طربوش الشيخ ، كان معلقا فوق أحد الأوتاد المزروعة فى الجدار وكانت العباءة السوداء الفاخرة مغبرة بالتراب والتبن تتدلى فوق الطواله كخرقة بالية وكان الشال الأبيض الشاهى المشهور والذى اشتهر ببياضه الذى يشرب منه العصفور ملقى فى اهمال فوق الأرض الموحلة بالقرب منه .. وجد نفسه يلتقطه ويخرج فزعا الى نهار الزريبة الفاضح منزلقا لحضن القيلولة المشتعلة وهو يستحم بعرق الغضب"

لن أطيل على القارئ فى الشرح، سيلاحظ دلالات الطربوش الأحمر وهو بديل عن الكاب العسكرى، والعباءة السوداء بديل عن عباءة القاضى، واللون الأبيض رمز لثورة يوليو التى علمونا فى مدارسنا أنها الثورة البيضاء، وكيف استخدم الكاتب تلك الرموز لفضح السلطة، وأزمة حمدى سببها سقوط الأب مثله مثلما كانت أزمة اليسار هى سقوط عبد الناصر، وفى الحالتين ارتكبت الجريمة فى وضح النهار:" **فى تلك السنة التى أفحمته فيها مؤخرة أبيه فدمرت حلمه البرىء النظيف لم يحصل على شهادة الثقافة بل ولم ينجح فى أى مدرسة فقد قدر له ان يكون ابن ابيه ووارث عهره."**

الاسترجاعات الدينية والتراثية:

فى **موال الصبا فى المشيب** نجد ان الحديث عن تاريخ المكان " ميت سلسيل" يلتقى فيه التاريخ بالأسطورة والحقائق التاريخية، ويعيدنا لجو أسطورى، ربما امتد من عهد الفراعنة، والحكايات القرآنية ، وحكايات الأولياء تلتقى أيضا بحكايات خالته عن أساطير محلية تؤمن بها القرية" **(ميت سلسيل) تعنى مكان الطرب واللهو .. أطلقه المماليك الذين كانوا يروِّحون عن أنفسهم على شاطئ البحيرة(...) هم جميعًا يتمسكون بنَسبهم (لأبو خشبة) ولي الله الصالح ، الذي مات وهو يقاتل الصليبيين – الذين هدموا (تانيس) بخشبة ،**

طول صاري المركب ، فشتت شملهم قبل أن يستشهد ويدفن على شاطئ (ترعة السلطان) التي تحد القرية من الغرب.

ولأني عشقت هذه الأرض ودفعني عشقي أن أبحث عن خرافاتها وتاريخ أهلها الطويل ؛ كانت بلدنا هذه تسمى (منية بني سلسيل) أرأيت .. ؟ سميت باسم أبنائه ما شاء الله .. ولكن كان له ابنان هما المقدَّمان لديه دون إخوتهم أجمعين . كان لكل منهما (جنة) . فيها ما لا عين رأت ولا خطر على قلب بشر .. كانت الأولى اسمها .. (منية بدر بن سلسيل) والثانية (منية مرجا بن سلسيل) ومازالت حتى الآن اسمها (ميت مرجا سلسيل) . أما (منية بدر) فقد حرقتها لعنة الله .. نعم .. مذكور ذلك في القرآن (جنتان عن يمين وشمال) .. مثل جنة ربنا .. هكذا شاءت إرادته .. نعم .. (إذ قال لصاحبه وهو يحاوره) ! .. وارجع بنفسك إلى المصحف الشريف تعرف كل شيء."

والخاله تقرأ للطفل سمير ماجاء فى الكتاب على حد قوله، فتخبره بتاريخ آخر هو خليط من تاريخ شفاهى غير مؤكد وحكايات ألف ليلة فتقول: "**أن الله أراد خيرًا بأهل هذه القرى التي تواجه (تانيس) بعد إسلامهم .. فأعاد الخصوبة إلى الأرض المالحة التي حرقها غضبًا عليها في الماضي .. فعادت أكثر عطاء وأوفر ثمارًا مما كانت(...) لكن الخليفة بنفسه ، كان ينزل إليها من (بغداد) متخفيًا في زي التجار.**"

الاسترجاعات ذات المدى القريب:

فى **ولا هم يحزنون** يستدعى الاسترجاع أو الفلاش باك عند نوال وهى فى طريقها لزيارة أخيها فى السجن تاريخا آخر، فهى لاتفهم لمصلحة من تم القبض على سالم وزملائه، وهم الذين وقفوا إلى جانب عبد الناصر فى مواجهة من تربعوا على عرش الاتحاد القومى ومن قبله هيئة التحرير، ومنهم العمدة والشيخ مقبل:

" تذكرت كيف رقص هو وصديقه ابن عبد ربه فوق السطوح وهم يسمعون عبد الناصر يؤمم القنال وكيف أسرعا وجمعا طلبة البلد عندما بدأت تهديدات فرنسا وانجلترا بالعدوان، وكونوا كتيبة قام بتدريبها محمود الفلسطينى المقاتل القديم مع البطل أحمد عبد العزيز، وكيف كونوا لجانا من الطلبة والسيدات لاستقبال المهاجرين من القنال الذين ألقت بهم القطارات، جمعوا الأكل والغموس وفتحوا المدارس عنوة وأسكنوهم وتولوا ترتيب طعامهم وشرابهم وهم يرحبون وينشدون مخففين عنهم لوعة فراق أرضهم.. وكيف تسلل فتحى مع مجموعة كبيرة منهم شبان من ميت الحلوج رغم معارضة أهله، وماكان أروع صورة قريتهم حين تكتل الناس وراءه وزملائه ليغيروا مجلس ادارة الجمعية ويفتحوا النادى وحين صنعوا حالة عجيبة من المشاركة الجماعية والتواصل بين كل أهل البلد لتأييد حكومة النابلسى فى الأردن وتأييد ثورة العراق والوحدة مع سوريا ،فى الوقت الذى مزق قادة الاتحاد القومى فى البلد المخلوعين من الجمعية أوراقها واستعدوا لاستقبال الانجليز وشنق عبد الناصر وعودة الملك."

ويستمر الراوى العليم فى سرد تاريخ سالم، ويسرد مشهد القبض عليه: " **كانوا قد حاصروا مدخل القرية وتقدموا كمن يدخلون معركة حربية فى ليلة سوداء ممطرة كهذه وأشد رعبا من هذه الصرخات الملتاعة التى تملأ سماء القرية...**"

والأب يسترجع بدوره ماضيه القريب " **وهاقد مضت سنة ياسى عبده ولم تر ابنك منذ ودعته على باب السجن وأنت تبكى حظك المنيل فيه منذ مولده سنة كاملة لم تكف نوال عن تنغيص عيشتك التى كانت سلسة آمنة ،هى وأمها تكدرانك كلما عن لهما ذلك، لأنك لا تبذل جهدا كافيا للإفراج عنه وكأنك تستطيع"**

أما فى زمن الزنازين: فبعد مشهد وصوله الى السجن وتفتيشة يعود بنا الحكى إلى نقطة أسبق:

كنت قد أفلتُّ من قبضة الاعتقال مرتين من قبل ؛ لحسن الحظ أو لسوئه لست أدري. المرة الأولى كانت في أوائل فبراير 59. ؛(...) أما الإفلات الثاني من السجن ؛ فقد حدث بالصدفة البحتة بعد هذا بأقل من شهر تقريبًا."

ويسترجع البطل السجين ماحدث له فى تلك الشهور الستة التى سبقت اعتقاله، ومنها موقف النظام لحظتها من الشيوعيين:

ذات يوم كنت في ميدان التحرير مع (عيداروس القصير) .. كان الراديو يزعق في هستيريا مطالبًا بذبح الشيوعيين الذين يتربصون بالوطن .. كنا وحدنا .. وسط الميدان والميكروفونات تزعق مطالبة بدمنا .. وكنا في طريقنا للحصول على البيان بعد أن أبلغنا (فتحي مجاهد) أنه تم طبع كمية محدودة منه ، وكنا نعتبر ذلك انتصارًا لنا ولرأينا ؛ يمثل نقطة تحول نحو التقييم الصحيح للموقف .. ونقطة بداية لعمل نواجه به حملة التحريض على الاغتيال التي وصلت إلى ذروتها .. يوم قرر (كمال الدين حسين) فقرة رديئة الصياغة عممها على تلاميذ المدارس الابتدائية ؛ يحفظونها ويرددونها دون فهم عن الشيوعية (باعتبارها داء ينخر في جسم الإسلام وينهى عن الفضيلة والإنسانية!) ، ولذلك فدماء الشيوعيين مباحة وذبحهم حلال ..

ويستمر الحكى عند سمير عبد الباقى عن الشهور الستة التى سبقت اعتقاله حتى يعود مرة أخرى للحديث عن نفس النقطة التى توقف عندها الحكى، وهى الوقوف أمام الشاويش حسن عطية: "**وهأنذا .. بعد ستة شهور بالضبط أقف كالفأر المسلوخ في ملقف مدخل سجن (المنصورة) ..**

"ستة شهور مليئة بالأحداث والحركة ركبت فيها كافة أنواع المواصلات ، ليلاً ونهارًا .. من عربات نقل ، تاكسيات .. قطارات ، بل وعربات كارُّو وحمير أيضًا ، وسرت على أقدامي مئات الكيلومترات ، وسافرت عشرات المرات بين (القاهرة والمنصورة وبورسعيد ودكرنس) ، قابلت رجالاً وشيوخًا ونساء وطلبة وفلاحين.. في قرى لم أكن دخلتها أو حتى عرفت بمكانها .. من (ميت سلسيل) (إلى ميت الحلوج) ومن (ديمشلت) و(الكرما) إلى (الصالحات) ، و(بني عبيد) ، و(طناح) ، و(ميت ضافر) ، و(الكفر الجديد) ، و(المنزلة) .. ودخلت الامتحان ونجحت بامتياز ، وتبادلت المركز الأول مع طالب أُرسل فيما بعد في بعثة ليحصل على الدكتوراه من أمريكا بينما كنت أنا في السجن .. عشرات الاجتماعات ومئات المقابلات .. خضنا انتخابات الاتحاد القومي وطاردنا قوات الأمن بالطوب لمحاولتها التدخل في مجرى التصويت .. ستة شهور كاملة نابضة بالحياة وروح التحدي والخيانة أيضًا .. لأجد نفسي بعدها كالفأر المسلوخ مجردًا من ملابسي ما عدا الفانلة واللباس .. أرتعش في ملقف ريح مدخل سجن (المنصورة) .. يشفق عليَّ الشاويش الجميل ذو العيون الخضراء والصدر العليل عم (حسن عطية) الشرقاوي الطيب .. بعد أن سلم لوالدي المهزوم المكسور خارج البوابة الخشبية الجهمة الباردة ذات الصرير ، ملابسي الخارجية !"

الاسترجاعات ذات المدى البعيد:

فى **ولاهم يحزنـون** يسترجع الأب عبده أفندى والد سالم وهو ينزل سلالم البيت مهموماً تاريخه الشخصى البعيد قبل مولد ابنه سالم وكيف تزوج بتلك المرأة البندرية "علية" ليعود بالتاريخ لنقطة تسبق لحظة الحكى بأكثر من خمسة وعشرين عاماً:

" تزوجها أيام كانت الدنيا غير الدنيا والناس غير الناس .. البيضة كانت بمليم وأقل بل كانت النكلة تسمى عشرين بيضة، وقبل أن يطلع للملك الشاب المحبوب مخالب تغريه أن ينحرف ويسلم نفسه للبنت الطليانية بينما الألمان يدقون بعنف أبواب أوربا"

لقد تم تعيين الأب مدرسا بأربعة جنيهات " **وسط احتفالات القطر كله بجلوس مولانا الصبى الجميل على العرش وتوقيع معاهدة 36**". سنلاحظ أن استخدام الزمن لم يقتصر على الحديث عن فترة زمنية لكن اللغة المستخدمة تسهم بقوة فى رسم تاريخية المشهد باستدعاء مفردات مثل المليم.. النكلة.. القطر .." هنا يختلط التاريخ العام بالتاريخ الخاص أيضا، فالعروس "علية" ابنة المعلم الخميسى صاحب شادر الخشب وورشة السواقى " **تأتى من البلد المجاور فى تختروان وأربعة عشر جملا وحصان بعدد الأربعة عشر مديرية، فى زفة تمتد على طول الزراعية(...) وتسهر الست أم زتون وفرقتها من المنصورة حتى الصباح فى فرح سى عبده.**"

والحقيقة أن هذه التفاصيل وهذا التاريخ الشخصى والعائلى ترتبط أيضا بتاريخ الوطن بصفة عامة والمنصورة بصفة خاصة، والكاتب هنا يختلف عن المؤرخ فى كونه يكتب المسكوت عنه فى كتب التاريخ، ولا أقصد بذلك قنص ورصد التفاصيل التى لايدركها المؤرخ. فالمؤرخ يتحدث عن وقائع، أما الروائى فيحكى انعكاس تلك الوقائع على نفوس البشر ويحتفى بالمنمنمات التى تبدو تافهة فى عين المؤرخ.

" **أخذها سى عبده عقب الزفاف لتشاهد احتفالات التتويج، ورجعت عاشقة ولهانة بالملك الفتى تدعو له، وتتوحم عليه، وتغضب لمن يجيب سيرته بما لايليق من الاحترام والتقديس** " وكانت وقتها الزوجة علية حاملا فى نوال..." **وفى مصر عندما رأته رأى العين فى ميدان عابدين، تخيلته يتقدم منها وحدها ويأخذ بيدها وسط الزحام، فاغرورقت عيناها بالدموع التى مسحها عبده افندى فى حنان فاضطرت أمام حنيته أن تعترف له بالسر أنها حامل فيصيح فرحا وسط الحشود** "

أما الولد الثانى سالم/سمير فيرتبط مولده بحوادث جليلة، كانت السحب تتجمع لتشكل المشهد الرهيب اللائق بهذا الولد المشاغب المشاكس الذى عرفهم طريق السجون "**الملك يعزل حكومة الوفد عامدا متعمدا، ويأتى بمحمد محمود ويرفد الشيخ مقبل من العمودية وتنقسم البلد، واوربا تغلى وبشائر الحرب تدق الأبواب بقوة. هتلر يحرق الرايخستاغ ويستولى على سدة الحكم فى ألمانيا، ويهدد صدر الأرض الكروية التى لم تكن قد أصبحت قرية بعد، وتعبت أم يوسف فى الميلاد الأول ولذا فقد حرص على أن ياخذها للمنصورة مرات عديدة لتواجه حمل سالم الصعب الذى حدث فى فترة صعبة يهتز لها العالم من الرعب والخوف، ولم يعد للمليم قيمة والقرش عز على الكثيرين حتى على سى عبده رغم الجنيهات الستة التى لم يعد لها ذلك النفوذ القديم**"

وهناك تاريخ غير رسمى لحركة اليسار المصرى لم تسجلها الوثائق، ولكن تحفظها ذاكرة أحد سجانيهم إنه

تاريخ الشيوعيين المحفور فى ذاكرة الصول مصطفى، وهو استرجاع بعيد المدى يمتد لعقود:

"**أربعين سنة فى السجون قضى نصفها على الأقل مع هؤلاء الناس ويعرف أكابرهم وزعمائهم وأكل معهم عيش وملح فى سجن الأجانب والطور وأبو زعبل، وكان سجانا على" شهدى" فى طره، وزامل الشاويش حسن عطية فى المحاريق ،وصادق منهم هناك كتاب ودكاتره وفنانين وعمال لسانهم برينـد، واولاد باشوات يطالبون بالغاء الباشوية.**"

الاسترجاعات الوسيطة:

وفى **زمن الزنازين** سنجد نوعا آخر من الاسترجاع، ليست للشهور الستة التى تسبق دخول سمير السجن، بل أبعد من ذلك قليلاً، ومن هذه الاسترجاعات الوسيطة : فبعيدا عن ذكريات العمل الثورى يسترجع البطل دائما قصص الحب، فيتذكر خطاب من حبيبته سعاد وقع فى يد مدرسه الأستاذ النشار فى حصة اللغة العربية، ولم يكن الخطاب الذى نورده سوى مقلب مدبر من زملائه:

(حبيبي سمير .. عارفة انك بتحبني لكن مش قد ما بحبك أنا .. باستنى أشوفك كل يوم على نار . أليس هناك طريقة ولا فرصة لأراك بعيدًا عن الأنظار ؟ حبيبتك سعاد) ..

وهناك لحظات يهرب فيها البطل من واقع الزنزانة باستعادة ذكريات لطيفة أو كوميدية مثل قصة الحمار:

"**ودهشت لهذا التصرف الأحمق من الحمار . عاودت محاولة النزول ، ولكنه لم يستجب بل أخذ يغذُّ السير أسرع .. ولما قررت القفز من فوق ظهره (قمَّص) .. فاشتبكت قدمي في (الحياصة) ووقعت من فوقه ليسحلني خلفه وهو يزيد من سرعته .. وأخذت أصرخ فيه أسبه ؛ حتى أفلتت قدمي من الحبل وتحررت منه . وقد صعقت لما جرى ولم أجد له تفسيرًا .. ووجدتني أجلس محبطًا مغيظًا وهو (يفلسع) بعيدًا . ولما نظرت أقدر المسافة التي قطعها الحمار عائدًا وهو ساحب جسمي وراءه انفجرت ضاحكًا .. وقمت أعدل هدومي وانفَّض ملابسي مما علق بها من وساخات الطريق .. ولا أكف عن الضحك حتى دمعت عيناي . وأنا أسير في جد لأعوض ما أفقدنيه الحمار ..**

ولكن الأمر كان يتجسد لي مرة بعد أخرى . وكلما عجزت عن أن أجد تفسيرًا معقولاً لتصرف الحمار كان الضحك يحط عليَّ . ولأنني لا أبصر أحدًا على مدى النظر كان غيظي ينطلق ضحكًا عاليًا ، سخرية من غبائي أو من تصرف الحمار . وفي إحدى نوبات الضحك هذه سمعت من يزعق بي :

– بتضحك على إيه يا افندي يا مُهزَّأ؟

التفت ناحية الصوت فرأيت رجلاً عملاقًا (...) أخرسني غضبه فكتم ضحكتي .. ولكنه كرر سؤاله المحتج مضيفًا إليه نبرة أشد وشتائم أسخم فلم أجد بدًّا من الجري كأرنب مبتعدًا عنه ناجيًا بنفسي من هذا (العفريت) الذي انشقت عنه حشائش (الحلفا) وانفلتت على ما يبدو أثناء سقوطي من على ظهر الحمار ساقى الخدلة من البطانية المعلقة في القضبان فكدت أسقط من شباك الزنزانة في نفس الوقت الذى سمعت فيه صوتًا يناديني غاضبًا من الحوش ليعيدني من طريق الجازورينا إلى واقع الزنزانة.

الاستباق:

هذه الظاهرة نادرة فى الرواية الواقعية وفى القص التقليدى عموماً وذلك بالرغم من ان الملاحم الهومرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية، ولكن هذه التقنية ترتبط بما أسماه تودروف "عقدة القدر المكتوب" فهذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التى تكون العمود الفقرى للنصوص القصصية التى تسير قدما نحو الإجابة على السؤال "ثم ماذا؟" وأيضا مع مفهوم الراوى الذى يكشف أحداث الرواية فى نفس الوقت الذى يرويها[129]. و يلعب الاستباق دوراً هاماً في النص الحكائي فهو تقنية زمنية تخل بالنسق الزمني داخل القصة لأغراض جمالية، لكنه لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب[(130)].

وإذا كان الاستباق أقل حضوراً من الاسترجاع في النص الروائي، فإنه يصبح في النص السيرذاتي مكوناً سردياً له تأثيره المهم في العمل الحكائي؛ فالسيرة الذاتية تمنح الكاتب فرصة الإشارة إلى الأحداث اللاحقة لأن الراوى "يحكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع، قبل لحظة بداية القص وبعدها، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية التسلسل الزمني"[(131)]. فالحكي الذاتي المهيمن على النص يلغي المسافة الفاصلة بين الراوي والأحداث، كما أن المعلومات التي يقدمها الكاتب هى فى حكم المعلومات اليقينية فالأحداث التي يسردها الراوي حدثت بالفعل قبل بدئه فى السرد.

الاستباقات قريبة المدى:

ففى **زمن الزنازين** يظل تفكير البطل محصوراً، أول أيام الحبس فى البحث، عن الشخص الذى وشى به. لكنه مثل المسيح يعفو عنه والسبب أن الواشى "صبحى الترزى" قد تسبب لنفسه فى خمس سنوات من السجن واعترف له قائلا " **نفخونى ياسمير**" بل كاد البطل يبكى لحاله، وهو يرى آثار التعذيب وعلامات اطفاء السجائر فى جسده.ولايستطيع سمير عبد الباقى ان يرمه بحجر ويعلل ذلك قائلاً:

" عرفت كثيرين فيما بعد أكثر لمعاناً من عبد الحميد وأكثر وعيا ، لم يدخلوا التجربة التى تجسدت لهم رعبا جاثما لم يحدث أبدا، لكنهم ولغوا فى دماء الآخرين متطوعين أحيانا أو بأجر، ولا يزالون يجدون الجرأة لتدخين الشيشة فى مقاهى المثقفين "

وكذلك على سبيل تشويق القارىء، لن يقدم لنا دون تمهيد زيارة المرأة الجميلة زوجة المعلم "كرم"، وهى تحمل له زيارة معتبرة على حد قوله، إذ أن أهمية تلك اللحظة للبطل السجين تجعل الكاتب يفرد لها حديثاً مطولاً، وفى سياق آخر، بحكم تأثير تلك الزيارة على نفسه، فيقول على سبيل التمهيد: "**قضيت في حجز عابدين ثمانية عشر يومًا . كان ضمنها عيد ميلادي الثالث والعشرين واحتفلنا به احتفالاً رائعًا .. بالنسبة لليل الحجز في قسم من أكثر الأقسام شعبية وازدحامًا .. وتلقيت فيه أجمل هدية تلقيتها في عيد ميلاد .. ولكن ذلك سيحين الحديث عنه في موعده ..**

---

129 *بناء الرواية :65*

(130) الألسنية والنقد الأدبي: 85.

(131) بناء الرواية: 44.

وفى **موال الصبا فى المشيب** حيث ثارت الاعتراضات على مشاركة جوالة الاخوان بملابسهم الكاكى فى المولد، ينقل لنا الكاتب نقاشات القرية فيقول: **الحاج عبد الهادى رد فى حكمة الخلفاء، لم يكن قد حج بعد لكنه سيكمل دينه بالتأكيد ويحج. يا (عبد الرؤوف أفندي) وأنا كان في إيدي إيه؟.. كل البلد عايزة تشارك ومن حق الكل يمشي في الزفة .. ما هم برضه أهلنا ."** وبالتأكيد لا تصدر تلك المعلومات إلا عن ذات من خارج النص ، إنها ذات الكاتب السيرذاتى.

الاستباقات بعيدة المدى:

فى **زمن الزنازين** يرى فتحى أن حملة عبد الناصر ضد الشيوعيين فى يناير "**نقطة سودة لن تزول مهما غسلنا القماش الأبيض**" ويحكى حكاية تراثية عن ذيل الحية وقبر ابن الحطاب فكلاهما لم ينس ماحدث له من الآخر وهذا يعنى استحالة المصالحة،" **وأثبتت الأيام حكمته الساذجة ، فحتى كتابة هذه السطور لم تُفلح أي محاولة لنسيان (الذيل المقطوع) أو لهدم (قبر الابن المقتول) . وفشلت كل محاولات التحالف والتصالح ؛ بل ولم تسفر أي منها إلا عن مزيد من سوء الظن والشك الذي لا يفسح الطريق إلا لمزيد من الفرقة والصراع.**

وفى موال الصبا فى المشيب حيث سرقات الطفولة ولعب الأولاد والعلاقة مع الأرض والطبيعة، يذكرنا سمير عبد الباقى بمغامرات مارسيل بانيول فى ذكريات طفولته وتحديدا فى روايتيه "مجد أبى" و"قصر أمى"، لولا أننا نجد دائماً ملمحاً حزيناً يصبغ لحظات السعادة: "**أخرج حسن كيساً به عدة أوراق بفرة وأخذ بحرفنة يلف سجائره بالدخان المصنوع من شواشى كيزان الذرة الجافة التى كان يتقن لفها وتدخينها بحذق ومهارة نحسده عليها رغم أنها قتلته فيما بعد مبكرا بداء السل.**

والحديث عن طفولته لايمنع الحديث عن الظروف السياسية، والتمهيد لأكبر حدث فى اعتقاد الكاتب وهو بطولة شباب القرية فى تغيير مجالس إدارة الجمعية الزراعية:

(أبي وأبو نضارة وأبو نبراوي) كانوا أعضاء وزملاء في مجلس إدارة جمعية (ميت سلسيل) الزراعية الذي انتخب مع تأسيسها الأول قبل الحرب . برئاسة (حسين بك عاشور) أغنى رجل في قريتنا ، والذي كان يملك عزبة خارج زمام القرية تبلغ حوالي مائتي فدان قطعة واحدة .. ولم يسقط ذلك المجلس إلا عندما جاء (الوفد) إلى الحكم عام 1950 . وإن كان (أبي) والشيخ (محمد أبو نبراوي) قد أُخرجا منه مع بقية الأعضاء الوفديين المنتمين إلى (علو البلد) ، عندما تولى النقراشي الوزارة بعد الحرب ؛ حيث اقتصرت العضوية على الأعضاء من (واطي البلد) .. وكان (أبو نضارة) هو الوحيد من (علو البلد) الذي ظل سكرتيرًا بالمجلس لولائه الشديد (لحسين بك) وبسبب العلاقة المتينة بينهما ، استطاعا احتكار إدارة الجمعية لحساب (حسين بك) طبعًا ، وهو بدوره أطلق يد (أبو نضارة) في الشئون الإدارية والمالية دون حسيب أو رقيب (ولهذا حديث طويل آت عندما تنشب المعركة التاريخية الكبرى بسبب الجمعية في منتصف الخمسينيات والتي ستظل علامة فارقة في فشل المسار الديمقراطي للثورة المصرية) !!

ويتجلى مما سبق قلة الاستباقات إلى حد كبير وذلك حرصاً من سمير عبد الباقى على المسار الروائى أكثر من التزامه بالمسار السير ذاتى

سرعة النص :

أ- التلخيص

التلخيص أو الثغرة أو الخلاصة ي أن مرور الكاتب السريع على فترات زمنية لايرى أنها جديرة بالاهتمام. أي أن يكون زمن القصة أطول من زمن الخطاب وتتصف الخلاصة أو التلخيص بالضيق ومحدودية المكان الذي تحتله على خارطة النص الحكائي إذ لا تتجاوز بضعة أسطر أو قد يوجز بكلمات قليلة وذلك "بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعاً على أحداث، وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[(132)].

ويلعب التلخيص وظائف عديدة في النص الحكائي هي:

1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

6- تقديم الاسترجاع[(133)].

فى ولاهم يحزنون: حين يحدثنا الكاتب عن مولد سالم، ويلخص لنا الوضع السياسى لا فى القرية وحدها، بل الوضع القومى والعالمى :

"**الملك يعزل حكومة الوفد ويترفد الشيخ مقبل من العمودية ونقسم البلد واوربا تغلى وبشائر الحرب تدق الأبواب بقوة هتلر يحرق الرايخستاغ ويستولى على سدة الحكم فى ألمانيا ويهدد ويهز صدر الأرض**"

" **وكان مصير الولد الثانى مرتبط من اللحظة ذاتها بكل هذه المصائب والمرض والتعب والأزمة الاقتصادية تتحالف جميعها لتسد الطريق عليه وعلى البيضاء الحلوة التى يجهدها الحمل، ويأكل قلب سى عبده مرعويا أن يضيع بسببه كل ماحسده الناس عليه، وتتحالف عليه تهديدات هتلر وتحالفات ستالين ومناورات البلقان فملأ قلبه الاحساس أن الولد القادم سيكون نحساً.**"

وميلاد البطل يذكرنا بميلاد أبطال الملاحم والسير الشعبية، حيث يكون مولده عسيراً مرتبطا بأحداث جسام:

---

(132) خطاب الحكاية 10:9

(133) بناء الرواية: 56.

لاتنفع الأحجبة ولا الأعمال ولا حتى وصفات الأدوية فى التخفيف من مرض الأم الحامل وتزيد الأمور وطأة مع تهديدات الانجليز للملك بسبب علاقاته الايطالية، واحتجاج الوفد على تعيين على ماهر، وطموح الملك أن يكون خليفة للمسلمين ..لم يكن قدوم هذا الولد يوحى بأى خير"

وفى زمن الزنازين: يحكى الكاتب عن سنوات سبعة قبل سجنه، وهى سنوات مابعد الثورة ملخصاً أهم الأحداث التى جرت على أرض مصر، ويكاد يسيطر على الحديث الطابع المقالى إلا من بعض المفردات التى تنقذ الحكى من شراك المقال السياسى:

"**سبع سنوات مرت ومازالت الأحداث العجيبة والوقائع الغريبة تجري بعد طرد الملك. وُزِّعت أطيان الباشوات والأعيان على الفلاحين ، أُعلنت الجمهورية ، وانقلب معلنوها على رئيسها الأول ؛ قائد الحركة الذي ألغى الألقاب وحل الأحزاب ، واختفى بعده بالنفي بعضهم ، وضاع آخرون في دخان الحشيش والنسوان ، وغُيِّب كثيرون في السجون ، وآخرون بالاغتيال ، أو بتحديد الإقامة ؛ حتى غاب إلى النسيان أكثر من ثلث أعضاء مجلس القيادة ، وأكثر بكثير من نصف الضباط الأحرار ؛ عبر سلسلة من الانقلابات والانقلابات المضادة الصامتة والسرية والعلنية . وشُنِق (خميس) و(البقري) في ميدان عام وأمام جموع أهاليهم نساء وأطفالاً ورجالاً من العمال ؛ في حادث لم تشهد له مصر مثيلاً إلا على يد الإنجليز قبلها بنحو نصف قرن .**

وأُمِّمت قناة السويس ، وعُقدت صفقة السلاح الروسي ، واعترف (الأحرار) بالصين الشعبية ، وأصبحت باندونج ظاهرة تبشر بعالم جديد ، بعد أن أُعدم قادة الإخوان المسلمين.(...) وأُلقي إلى النسيان زعيم الأمة (مصطفى النحاس). وأنشئت هيئة التحرير ، وأُعيد تنظيم أجهزة الأمن القومي على يد الهاربين من ضباط الجستابو ، والمغامرين من ضباط المخابرات الأمريكية . وظهر اتحاد العمال بقيادة أبطال انقلاب 54 ؛ بعد أن أُجهض ميلاده الشرعي بحريق القاهرة على يد الملك والاستعماريين ، وفُصل أكثر من مئتي أستاذ من الجامعة التي وُضعت – بعد تنظيمها – تحت رعاية الأمن مباشرة ؛ تحسُّبًا لشغب المراهقين ."

يضطر الكاتب بكل تأكيد إلى وصف الحالة السياسية ولكن بحكم أنه جزء من التاريخ النضالى لليسار المصرى يصبح وجوده فى سياق السرد فاعلاً، فيتحول هنا إلى راوى عضوى أى مشارك فى الحدث وبذلك يجعل السرد أكثر دينامية فلا يفلت منه القارىء:

"**عقدنا اجتماعًا ، وقمنا بتشكيل سكرتارية ثلاثية بعد إعادة ضم التشكيلات الثلاثة في قسم واحد لضمان سرعة وديناميكية الحركة . وغلبت على الاجتماع رغبة عارمة للقيام بعمل سريع للرد على خطب (عبد الناصر) المعادية والمحرضة للجماهير على الشيوعية والشيوعيين ، والتي كانت تزداد حدة وتتصاعد في هستيرية بعد اتساع الهوة بينه وبين (الاتحاد السوفييتي) وحكومة (العراق). (...) وكانت شتائم (عبد الناصر) وانكشاف الوجه المعادي للديمقراطية بهذا السفور الفج واتهامنا بالعمالة مباشرة للسوفييت – الذين وقفوا معه في العدوان الثلاثي وزودوه بالسلاح بل وساندوه في معركة تأميم القناة لبناء السد في مواجهة مباشرة مع (أمريكا) – قد وضعتنا نحن المتهمين بأننا عملاء لسلطة (عبد الناصر) الوطنية في موقف ضعيف للغاية أمام رفاق (التكتل) وأمام قواعدنا الطلابية نفسها ؛ بل وأمام أنفسنا . ولم يكن ما يجري على**

مختلف الأصعدة يوحي باحتمال قريب لانفراج الأزمة بين ما يمكن أن يكون حلف الجبهة الوطنية بين الشيوعين والقوميين .."

وأحياناً لايستطيع الكاتب الهروب من فكاك الطابع المقالى، فهو فى معرض الحديث عن انقسام الحزب يوضح لا مدى الاضطهاد الذى تعرض له على يد النظام الناصرى، بل بداية سقوط رموز اليسار، وهى مقدمة مهمة يمكن للقارىء أن يفهم منها مالم يتعرض له النص، فسوف يُقدم هؤلاء على حل تنظيماتهم توطئة للاندماج في التنظيم الطليعي،[134] وفى ذلك يقول الكاتب:

"**الكل كان ضد الخط السياسي للحزب (الانقسام) ؛ خاصة والحملة ضد الشيوعية تزداد سعارًا بعد أحداث (الموصل – انقلاب الشواف) . وكنا قبل هذا بفترة قد فوجئنا بوصول بيان من السجن في أكثر من عشرين صفحة بتوقيع (إبراهيم عبد الحليم) .. على صورة خطاب موجَّه لـ(جمال عبد الناصر) .. يلقي بالمسئولية كلها على عاتق التصرفات الخاطئة والممارسات الطفولية اليسارية التي لا تستوعب ظروف المرحلة ، ويدعونا لضبط النفس ورأب الصدع وتوحيد الصفوف .. وكأننا المسئولون عن كل ما حدث .. وفي نهاية البيان يدعو البطل المعادي للاستعمار (جمال) لإطلاق سراح المعتقلين إظهارًا لحسن النوايا. ولم يتعرض البيان لتزايد السعار المعادي للديمقراطية .. وازدياد الروح الانتقامية المرادفة دائمًا لأحط ما في غلوِّ التعصب القومي من غباء.**"

وفى السجن يلخص لنا أحداثاً مهمة تحدث خارج الأسوار لكن لها تأثير قوى على السجن نفسه، والتلخيص هنا له علاقة بانعزاله عن العالم، وعدم قدرته على متابعة الجرائد وتفاصيل الحياة السياسية والاجتماعية خارج السجن فيجمع الأخبار مرة واحدة:

"**وقد حدثت أحداث كثيرة خلال تلك الفترة لم يكن لها تأثير مباشر على الحياة في السجن ، ولكن بعضها حرك مشاعري وأثار شجوني ؛ مثل حكاية (جاجارين) التي ملأتني فخرًا بانتصار الاشتراكية القريب وخففت كثيرًا من أحزاني . عندما قرأت عن زيارة (ناظم حكمت) إلى مصر .. وأنا عاجز أن أراه وهو أحد الملهمين الذين ملأتني أشعارهم حماسًا ودفعتني إلى التمادي إلى أقصى مدى ، في الاندماج السياسي والانحياز إلى الفقراء والمقهورين بشكل فيه من المبالغة الكثير ، والذي بلغ أقصى الحزن والغضب عندما وصلني خبر مقتل (شهدي) في إحدى حفلات الاستقبال (التشريفة) في (15) يونيو (60) على أبواب الأوردي ، وبيد زبانية النظام ؛ مما ملأ قلبي حقدًا وغضبًا لم تستطع أن تخفف منه قرارات (يوليو 61)"**

وقد يلجأ للتلخيص حين يتعرض لنقطة سبق وتحدث عنها فى عمل آخر، فحكاية الجمعية الزراعية تكررت فى كل أعماله السيرية:

---

[134] *سيأتى في بيان حل الحزب الشيوعي المصري (مارس 1965) " إن حقائق عصرنا قد جعلت طبقات وفئات أوسع من الطبقة العاملة تتبنى أهداف البناء الاشتراكي ومن هنا ففي عدد محدد من البلاد تطرح اليوم بالضرورة قضية حزب ثوري طليعي لا يتقيد بالإطار التقليدي للحزب الشيوعي"*

"كنا في عام (58) ذلك العام الذي تفجر فيه الشعور الوطني الجارف بالوحدة بين مصر وسوريا .. ومقاومة حلف بغداد والتصدي لمشروع أيزنهاور والوقوف ضد غزو لبنان. كل ذلك لم يشفع عنده لقرية يتيمة أن تنتخب مجلس إدارة جمعيتها الزراعية انتخابًا حرًّا مباشرًا .. فظل يسعى طول الوقت لاستبدال المجلس بالتوافق أو بالتراضي تحت حجج ومبررات لا أنزل الله بها من سلطان .. ولما رضخ أخيرًا .. لإرادة الفلاحين والطلبة .. اضطر لإجراء الانتخابات . ووسط حماس كبير نجح المجلس الذي اختاره الناس . وخرجت البلدة كلها تهتف للأعضاء العشرة الجدد بفخر المنتصرين .."

أما فى **موال الصبا فى المشيب:** يبدأ بتلخيص سيرة حياته كاملة، وعادة ماتكون افتتاحيات سمير عبد الباقى تلخصيا يمتد منذ الميلاد حتى لحظة الكتابة لتاريخ شخصى وعام، حيث تمتزج انكساراته بانكسارات الوطن، ولكن المدهش فى افتتاحية الموال أنها تلخيص حاد لسيرة الحياة، فيبدأ النص باعترافه بالهزيمة، ويعطينا فكرة بانورامية عن الهزائم الشخصية والوطنية، فالنص يبدأ من لحظة آنية لكنه مثقل بالكثير من الهزائم الشخصية التى تمتد لسبعين عاما ويختتم تلك المقدمة بقوله:

قول مثلما قالت أمك .. (خايب بلاده خايب بلاد الناس) .. وإن اللي سرق عيني عينك من تحت لتحت .. أكيد يسمح لنفسه يخطف الكحل من عيون الأيتام . عيني عينك أيضًا – لكن من فوق لفوق .. بعد ما انكتبت أسامينا في كشوف العملاء ، واتفرَّق دمِّنا بين (البنتاجون) و(الكريملين) ونفينا (ميت سلسيل) من التاريخ ، وبعنا (بولاق) و(دقهلة) لحساب بورصة (مجموعة روما) وتجار ورق الدشت الأممي !!

لذا كان مكتوب ومقدر حتمي أن يتحول (كفاح الشعب المصري) والطبقة العاملة – اسم الله عليه وعليها – لمطبعة مسروقة ، وحزب معفن وفيللا في الهضبة الوسطي ، وقصر ف (مارينا) وعزب ومزارع حديثة في الأرض البكر على امتداد الخط الثوري من (سينا) (لوادي النطرون) قوم .. فزّ .. استغفر الكل واستسمحهم ، يمكن تلحق نصيب في حزنهم ويعذروك .. ويسامحوك في حقهم عليك ، وذنبك يغفروه . لأنك صدقت تخاريف (الشيخ الخشان) و(ابن عبد ربه) و(فؤاد حداد) و(أبوك سليّم) .. اللي دهستها بوابير الحرت التي بعث بها (السادات) لتستولي على أرض (الدومين) وتدفن (طيور ابو الخضير) تحت عواميد أسمنت كوبري القناة وجمرك بورسعيد ، تنفيذًا لاتفاقية الكامب .. ويقيم على أحدث طرق الديمقراطية، التلات منابر العجيبة اللي ح تنقذها من مصير العالم التالت ، مرهونة بشيكات صندوق النقد الدولي.. واللي مكِّنِتُه أن يضاعف منح تفرغ الأدباء والفنانين – من أجل بناء مصر العصرية!

وفى **موال الصبا فى المشيب** سبق أن أشرنا كيف استخدم التكرار لتلخيص ربع قرن من الزمان، وفى حوارات الأنا مع الذات يلجأ للتلخيص مرة أخرى عند الحديث عن أحزان الوطن، والقضية الفلسطينية، وتغير وتلون الرفاق الشيوعيين، واتفاقية السلام، وكلها متغيرات تمنعه عن الاسترسال فى الحكى، مثلما تجعله لايعتقد بأهمية كتابته أو أنها ستجد قارئا حقيقيا:

" **لم تعد هناك طبقة عاملة، بيع القطاع العام ووهبت المصانع الكبرى هدايا وعطايا..انتهى الصراع الطبقى ولم يعد مفكرو قبيلتك حريصين على ذكره منذ أعلن السادات الغاءه واحلال السلام الاجتماعى محله... ضاع ابنك فى زحام موسكو... لم يعد هناك حجة لاخفاء حقيقة النقابات العمالية المصرية وجوهر**

الاتحاد العام للعمال فى مصر باعتبارها أجهزة أمنية... انتقل عباقرة التحليل الماركسى وحماة المادية التاريخية وفقهاء الصدفة إلى غيام صنعته الليبرالية المتوحشة، وأصبح النقد الثقافى امتدادا طبيعيا لديهم عن جرامشى"

أما أبشع أنواع التلخيص فتجلى فى موقفين من أشد المواقف درامية فى حياة سمير عبد الباقى وكان بإمكان كل موقف منهما أن يصنع رواية منفصلة، ولكن صدق كل كاتب وليس سمير عبد الباقى هو صدق نسبى، لقد ضيع على القارىء قصة "نجلاء" وهى قصة ثرية، كانت لتنتج نصا مثل رواية "الحرير" أو "ثلاثة رفاق". فمشهد الزوجة التى تعرف كل تفاصيل علاقته بجوزفين ومع ذلك تذهب لغريمتها بعد الزواج لتعرف هل مازالت العلاقة قائمة أم لا، هو موقف درامى ومفصلى، إلا أن الكاتب اكتفى بما جاء فى رسالة جوزفين دون أن يتعرض هو للموقف قبل أو بعد ذلك اللقاء:

لقد حكيت لزوجتك كأحمق عن كل مغامراتك قبل الزواج (...) تصور جاءت إلى شقتنا ولا أعرف كيف استدلت عليها .. لابد أنك وصفت لها .. حتى أدق التفاصيل .. يا مغفل .. جاءت لتتأكد أنني لم أعد على علاقة بك .. وحزنت لسذاجتها . لكني حزنت أكثر وأشفقت عليك..!

الموقف الثانى هو صراع زوجته مع السرطان الذى رفض الهزيمة، وعاد أشد شراسة ليفتك بها بعد سنوات والغريب أنها مناطق تغرى بالحكى ويمر عليها الكاتب مرور الكرام، فرائعة اريش ماريا ريمارك "ليلة لشبونة" كانت عن الزوجة التى يفترسها السرطان، ولكن الكاتب يختزل موت رفيقة العمر فى سطرين، تماما مثلما اختزل موت أخته صفاء فى سطر واحد :

"**نجلاء بعد سبع سنوات من عملية الصدر الشمال دخلت فى مرحلة عودة الاصابة وانتشار المرض فى الحجاب الحاجز ومسلسل البذل والحقن الكيماوى إلى أن رقدت فى المعهد أخيرا تقاوم انزال الستار فى شجاعة**"

والحق أن موقف الكاتب لايمكن تفسيره على أنه نوع من الجحود، أو لامبالاة نحو آلام رفيقة عمره بقدر ماهو نوع من الوجل والخشوع أمام تجربة قاسية، تستحق أن يفرد لها رواية كاملة، وليس لنا تحت زعم الصدق أن نطالب الكاتب بنكأ جراحه، وهتك أشد اسراره خصوصية ليشفى غليل القارىء الذى بوغت فى النص مرتين: الأولى مرة بزواج البطل دون تمهيد، والثانية برحيل زوجته الفاجع.

ب- الحذف:

الحذف أو القفز أو الثغرة هو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المقاطع الزمنية من القصة دون الإشارة إليها أو معالجتها نصياً، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات أو شهوراً قد مرّت من عمر شخصياته دون تفاصيل: فالزمن على مستوى الوقائع :طويل (سنوات أو شهور)، ولكنه على مستوى القول: صفر. وتؤدي هذه التقنية دوراً حاسماً في اقتصاد وتيرة السرد وتسريعها فهو أحد الوسائل النموذجية فضلاً عن التلخيص في تسريع السرد عن طريق إلغاء

الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها[135]. وهناك نوعان من الثغرات أو الحذف: الصريح والضمني.

الحذف الصريح:

أي أن الراوي يصرح بالفترة الزمنية المحذوفة وهو على نوعين: (المحدد وغير المحدد).

المحدد:

وفيه يتم تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد تحديداً دقيقاً. وقد حدث ذلك بحذف كل ذكريات السجن التى امتدت لخمس سنوات "**.. في تلك السنوات القليلة قبيل الهزيمة الكبرى .. عدت إلى الكلية لأكمل العام الباقي لي في الدراسة فأكملته على راحتى في عام ونصف أو عامين تقريبًا .. قامت خلالها علاقتي مع (جوزفين)**"

غير المحدد:

وفي هذا النوع لا يمكن تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد تحديداً دقيقاً وإنما يمكن تحديده بشكل تقريبى. على سبيل المثال لا الحصر: يتجاوز الكاتب أحداث ثورة يناير تماما سوى من اشارة بسيطة، فالحقيقة أن زمن الكتابة أى الفترة التى استغرقها الكاتب فى تدوين سيرته هو زمن ممتد وطويل نسبيا، لانعرفه، ولكننا نشعر به، وذلك من خلال تصريح الكاتب بطول فترات توقفه عن الكتابة، وكانت حواراته مع الذات أو القرين كاشفة عن ذلك التوقف فيقول فى إحداها "**ما أشد سعادتي بغضبتك هذه يا صديقي وما أجمل جرأتك وصراحتك ! واعترف أنها جاءت في الوقت المناسب .. تمامًا وأنا في هذه الحالة من التشفف والمراجعة . ولا أقول الإحباط بعد مرور عام على (ثورة 25 يناير) والتي فاجأتني بالضبط مثلما فاجأتك بل وكما فاجأت من دعوا إليها وكل من بشر بها لكن .. ليس هذا موضوعنا.**

الحذف الضمني:

يعد هذا الحذف من أهم التقنيات السردية المستخدمة لخلق الزمن السردي فمن خلاله يتم الانتقال من فترة زمنية إلى أخرى من دون الإشارة إلى ذلك[136]. والحقيقة أن الأمثلة أكثر من أن تحصى.

وأهم مايحدثنا عنه لا التغيرات السياسية التى تدين موقف مثقفى اليسار الذين عملوا فى محلات بقالة السلطة وصاروا أساتذة فى كتاتيبها، بل خسارة تلك الروح المتمردة التى لاتهدأ، المقبلة على الحياة بشغف، لقد صارت تلك الروح فى غرفة الإنعاش . ويحيلنا تاريخ الكتابة إلى عام 2010 أى أن رحلة كتابة السيرة تعرضت لتوقفات عديدة وأن الكاتب كتبها على مدار سنوات متقطعة، لكن الذاكرة لعبت دوراً هى الأخرى فى تلك الوقفات، ويعترف الكاتب بذلك:

---

(135) بنية الشكل الروائي: 159.

(136) نفسه 162.

"حيرتني علاقتى بك في تلك السنوات يا صديقى لدرجة أنني أشعر الآن في عام 2010 أنك السبب في عجز ذاكرتي عن الإلمام بتفاصيل حياتي خلالها .. بل وأصبحت أخلط بين الأماكن والأحداث والشخصيات وأحيانا أخلط بين ما حدث . والصورة التي كنت أعتقد أنه كان يجب أن يحدث عليها .."

تعطيل الزمن:

-الوقفة الوصفية:

حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً. وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل لها أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم. وتتجلّى فيها أسلوبية الروائي. وبذلك يتقلص زمن السرد أو يتوقف في حين يمتد زمن الحكاية وذلك تبعاً لنوعية الوصف. ففي الوصف الذاتي الذي يمزج فيه الراوي بين النشاط البصري والمفعول النفسي لمشاهداته لا يتوقف السرد وإنما تبطأ حركته في حين نجد الوصف الموضوعي يمثل توقفاً تاماً لحركة السرد(137).

ويمكن تقسيم أشكال الوصف في أعمال سمير عبد الباقى أو أى عمل أدبى إلى ثلاثة أنماط هي: وصف المكان، ووصف الشخصيات، ووصف الأشياء. وقد وقفنا عند النمط الأول في عرضنا لفضاء المكان في السيرة.

وصف الشخصيات:

وعلى صعيد وصف الشخصيات وما أكثرها فى ثلاثيته سنجد أن السيرة بصفة عامة تفسح مجالاً فى مجموعها للريفين والبسطاء أكثر منها للمثقفين واليساريين، فقد اعتمد الكاتب على الصورة الذهنية أو مايعرفه عن تلك الوجوه الثقافية والنضالية فلم يصف الرفاق الشيوعيين أو الكتاب والشعراء وصفاً خارجياً، لكنه مع آحاد الناس كان يعطيهم حقهم من الوصف الخارجى أو النفسى. ومن أجمل الفقرات الوصفية مشهد "عزرائيل وهو يقبض روح الشيخ مقبل" والثانى مشهد مواقعة حمدى لفرج الله. قدرة الكاتب على الوصف بصفة عامة تجعلنا نكاد نشم رائحة تراب الريف فى مصر ويجعلنا نختنق فى الغرف المعتمة وفى مكاتب موظفى النيابة . يتوسل الوصف بلغة شاعرية رهيفة لكنها تميل نحو السخرية سخرية الفلاح من واقعه المرير.

فى ولاهم يحزنون تبدأ القصة بوفاة الشيخ مقبل ويثبت لحظة الحكى ليدخل فى بيوت القرية ونتعرف على شخصيات ثانوية مثل "زكى الزروطى" و "الشنقيط"، والسخرية تتبدى فى هتك تلك اللحظة الحميمية مع الزوجات، لقد وجدهاعطا القزعة حجة للهروب من واجباته الزوجية **انزلق على صدرها المهول الذى يتدلى على جانبى بطنها كشوالين**" أما الزروطى " **اتحشر الغاز السام فى زوره**" **فضغطت الريح المحشورة فى مصرانه لتخرج مدوية زاعقة**" **والشنقيط** لن يتنازل عن لحظة توهجه التى دفع فيها ريالاً من الفضة " **حتى تسمح له باقتحام قلعتها محتملة زخات منجنيقه الضخم بطل احاديث النسوة السرية**"

وسوف يعاود الحديث فى **زمن الزنازين**"عن بعض الشخصيات الثانوية مثل " الولد حنيدق الأقرع:

(137) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: 86-88.

" كان حنيدق قد سطا على هذا المخزن عدة مرات من قبل بالتعاون مع أحد ظرفاء القرية الذي يتخذ من السرقة نشاطًا ثانويًا في أوقات فراغه أو حين تضيق به الحال ؛ إذ كانت زوجته لا ترضى له أن يضاجعها إلا إذا دفع الثمن .. وفي تلك الليلة سبقه (حنيدق) إلى المخزن على أن يلحق به ويصفر له صفارة اتفقا عليها .. وطال انتظار (حنيدق) وكان قد أتى مبكرًا فور أن لاحت له الفرصة .. كان مرهقًا .. فنام .. وبدلاً من أن يسمع صفارة رفيقة حاصره صراخ نساء البلدة كلها حزنًا على وفاة الرجل . وكثرت حول المخزن أرجل أتباعه لترتيب إجراءات الجنازة الكبيرة والعزاء . وأسقط في يد (حنيدق). عندما اكتشفوا وجوده في المخزن مختبئًا بين زكائب الحبوب .. فأوسعوه ضربًا تنفيثًا عن غيظهم منه وبحجة عدم احترامه لملك الموت ولمكانة الرجل العظيم الميت على الأرض وفي السماء ..

وفى موال الصبا فى المشيب ، كان الوصف الذاتى هو السمة الغالبة ، فوصف وفاة البنت الصغيرة التى أحبها ولم يذكر لنا اسمها، ارتبط بيوم صيفى حار، ووصف الحر السبب الرئيسى لموتها جاء بعيون سمير الطفل حين كان بصحبتها:

حتى كان ذلك الصيف اللعين .. الذي اشتدت فيه الحرارة . فكادت تحرق الحقول التي لم يصل إليها لهيب الحرب . يومها عدنا من المدرسة محتمين بظلال البيوت هاربين من الشمس قدر الإمكان .. كان وجهها أشد احمرارًا وعيناها الفيروزيتان تلمعان أكثر مما تعودت عليه .. وكنت أحرص كلما فاجأنا لسان من لهب الشمس أن أرفع كراستي لأظللها .. حتى وصلنا إلى بيتها .. وعدنا إلى بيوتنا .. وأختي تنخسني بالقلم الرصاص وهي تسخر من اهتمامي الزائد ، وتخرج لي لسانها غضبًا أحيانًا ، وأحيانًا على سبيل الإغاظة ، وتعايرني لقلة اعتزازي بكرامتي قدام البنات ..

أما بقية الوصف فليس موضوعيا على الاطلاق لأنه صادر عن نفس ملتاعة غير حيادية:

بعد ساعات شقت الصرخة <u>الملتاعة</u> قلب القرية . صرخة حادة طويلة باكية <u>مستغيثة</u> ، <u>تدق باب الرب محتجة</u> ، تمزق الصمت الذي خلفته الشمس الحارقة في الحواري فقطع الأرجل ، وأجبر الخلق على التكوُّم في حلوق الأحواش وفي نتف الضل والزوايا الرطبة .. هرع الخلق ملهوفين مذعورين كأن حريقًا شبَّ في رؤوس البيوت التي حمصتها الحرارة..

والماضى هنا ليس هو الماضى الذى خبرته الشخصية وعاصرته. إنه حديث عن زمن ماض يعاد تفسيره وتأويله بعد خبرة حياتية وفنية تجعل من فعل التذكر لامجرد شريط صور يعبر ذاكرته، بل يتوقف الشريط بوعى وأحيانا بحسرة أو بندم، وأحياناً أخرى بفهم لنفسية الناس المرهون بقدرة الراوى على تفسير الواقع. بكل تأكيد لو خبر الراوى تلك الأحداث وسجلها بعيون طفل المدرسة لأصبح السرد مختلفاً. ساعتها لن يحكى عن الأم الثكلى باعتبارها "كتلة فتنة" ولن يتسنى له فهم أحاسيس "الرجال الشبقة" فلنقرأ كيف صور الراوى الشيخ لوعة أم الفتاة المتوفاة:

"كتلة الفتنة الجميلة التي كانت تثير حسد وجشع الجميع نساء ورجالاً .. تبعثرت على الأرض وتمرغت في التراب .. الحسرة شلت الأحاسيس الشبقة الخفية فماتت .. قتلها الحزن الطافح من عيون الرجال ، حتى

عندما كانت أسرار تلك الفتنة وسحرها الخفي ينكشف من ثغرات ثوبها الذي تمزق خلال صراعها مع النساء الحزانى الباكيات."

وأحيانا مايستخدم الكاتب الفعل المضارع، ولم يلجأ لذلك سوى فى فصل **لاتقصص رؤياك** حيث تحرر من أسر فعل كان، وهنا يصبح زمن الكتابة وزمن التلقى زمنا واحداً، فهنا يصف لنا بنات فقيرات من عائلات الكدح والتراحيل، فيصبح الوصف هنا أشبه بسيناريو فيلم يتابعه القارىء نفس لحظة وقوع الأحداث:

بنات فقيرات من عائلات الكدح والتراحيل (المعذبون فى الأرض). يؤجرن لكل الأعمال الطارئة من حمل مون البناء إلى جمع الدودة أو ملء أزيار الماء للبيوتات المستورة أو جمع القطن أو تنقية الغلت والبخر و الحندقوق من غيطان الأرز أو القمح .. وكن حين لا يجدن ذلك لقاء قروش قليلة ،يقمن بأعمال خاصة متنوعة لحساب من يطلبهن لقاء نسبته من الناتج أيا كان ، فيقمن بجمع الجلة الحية ، بمتابعة البهائم لدى عودتها من الحقول حيث تكون قد هضمت طعام اليوم كله .. أو بجمع (الرجيع) هُرس قشر الأرز ، حسب طلب أصحابه لقاء نسبة عينية منه لبيوتهن أو لحساب صاحب الماكينة نفسه . وكان (السيد البديوى) يجلس فى كشك صغير مصنوع من نفس الصاج الرمادى المصنوعة منه جدران مبنى الماكينة التى تضم عنبرين ، أحدهما لطحن القمح وهو الاكبر والآخر لتبيض الأرز . تزدحم فيه الفتيات يعرضن أنفسهن على صاحبات الأرز المقشور (المبيّض) أو على كاتب الماكينة وابن صاحبها (السيد) ليختار المحظوظة التي تقوم بالعمل لحسابه .

يتقاتلن في صخب طول الوقت مستجديات أن يكلفن بالعمل . يحدثن ضجيجًا وصخبًا يعلو على صوت الماكينة نفسه . بينما يجلس (السيد) أمام شباك فى واجهة الكشك تخرج من أسفله طبلية الميزان."

ووصف استعدادات القرية لاستقبال ياسين سراج الدين فى **"** موال الصبا فى المشيب**"** لايختلف عن وصف الوليمة فى **ولاهم يحزنون**، وهنا يلجأ للوصف الموضوعى، فالأنا التى تحكى لاتشارك فى الأحداث :

"**وكان العيال قد لاحظوا كما لاحظنا طول الثلاث أيام السابقة مدى الإستعدادات للوليمة من حجم وتنوع الإمدادات التى جاءت من بيوت عائلات البلد ومن بلد النائب فى ناقلتين محملتين بطيور وذبائح وزكائب أرز ولوبية وسكر ودقيق وبصل وكافة مستلزمات صنوف الطعام وانواع الحلوى التى يتحدث بذكرها الركبان . إذ ظلت كتيبة الطباخين والسفرجية المحترفين يقدمون مثل هذه المائدة وأكثر في سراية (أبو سويلم) الثلاثية الأدوار في (برمبال القديمة) حيث كانت الموائد في أدوارها الثلاثية تستقبل أهل الدائرة كل يوم من بعد صلاة الظهر حتى حصة طويلة من الليل جماعات ووفود بعد جماعات ووفود .. وهاهم يختمون ذلك بالليلة الكبيرة فى احتفال (ميت سلسيل) الذي خطط له ألا يكون أقل دسامة أو روعة باعتبارة ذروة العطاء وسدرة الأبهة ..**

ومن الوقفات الوصفية قصة الحب، فعند الحديث عن قصة الحب مع جوزفين– السبب كما يقول فى عدم انتحاره – ليلحق بقرينه بالذات البريئة المتمردة نجد أن الحديث جاء بضمير الغائب فيقول:

يومها .. لم تذهب – هي – إلى أي من محاضرات السنه الثانية .. ولم يسجل – هو – اسمه في قسم الاقتصاد الزراعي ، كان يحكي مسحورًا وكانت تسمع في شغف .. تنعكس كل المشاعر على صفحة وجهها . وفي عينيها تتزاحم ردود الفعل ، تتوالي الفصول .. تصفو السماء وتغيم ويغيب القمر .. ويصير بدرًا .. تثور أمواج البحر وتهدأ وتصفوا مياه النهر وتتكدر . تسقط الأمطار وتندفع جماهير في شوراع المواجهات الدامية ، ترق الكلمات لتتقطر شعرًا مليئًا بعذابات الوحدة والغربة . فتكاد تبكي .. ثم تصفوا في غنائية تفيض بشجن العشق وعذابات الشوق والحنين فتحملها عل جناجين من نور إلى شواطئ حلم غامض .

مرت ساعات لم يعودا يلتفتان لندائات زملاء لها يتعجبون لحالها ، أو زملاء له يرحبون بعودته .

ظلا – ولعشرين شهرًا يقطعان شوارع القاهرة سيرًا على الأقدام لا يكلان ولا يتعبان من المشي ولا من الكلام ..

هنا أيضا نجد الحديث عن زمن مستعاد ، ولايمثل هذا استرجاعا بقدر ماهو وصف يجمع بين الاسترجاع القديم والبعيد، ووصف لحالة البطلين النفسية من جهة والخط التصاعدى لقصة حبهما من ناحية أخرى:

ركبا معًا سفن السندباد وهربا من الأسر يوم هاجم التتار دمشق . وطافت متأبطة ذراعه حواري قريته ليلاً ونهارًا لا ملل . فرحت من القلب وبكت بحرقة وهي تحاول زيارته مع أخته في سجن (المنصورة) .. امتلأت بالغضب لاستسلام زملائه للتعذيب في (أبي زعبل) دون مقاومة ، ضحكت من القلب لحكاياته عن الشاويش (بولجانين) وعم (حسن عطية)

وصف الأشياء

الأشياء التى تحيطنا كثيرة ومتعددة ، فنحن نعيش فى قوقعة من الأشياء، والأديب نفسه هو "منتج ومستهلك للأشياء."[138] ولما كان وصف الأشياء يؤدي دوراً مزدوجاً في النص فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي فضلاً عن أنه يحمل دلالة خاصة في النص[139]. سنرى بعض الوقفات الوصفية لأشياء بعينها ذات ثقل دلالى فى النص وتسهم فى رسم الصورة الكلية. وقد سبق لنا الحديث عن **قرن الحنتيت** الذى امتلكته الجده فى **موال الصبا فى المشيب،** ذلك الشىء الذى رآه الطفل دائما كشىء استثنائى يملك قدرات سحرية.

فى **ولاهم يحزنون** يلفت "السبت " بصفة خاصة اهتمامنا . و"السبت" هو معادل موضوعى للمسئولية التى قبلت بها أو اختارتها نوال، والشخصية الروائية لابد لها ، بجانب الاسم من أشياء تستعملها، تتعلق بها أو ترفضها تحبها وتكرهها يضطر الكاتب عند وصف شخصية أن يضيف لها قائمة من الأشياء تخصها وتحيط بها وتتحرك معها على مدار النص. سيكون السبت الثقيل الذى يجعل خطوها بطيئاً معادلاً موضوعياً لفداحة المسئولية، السبت يتجاوز ذلك كله ليصبح رمزاً ترفعه كالصليب فى وجه أهلها لتذكرهم أنها لم تستكمل دراستها، فتحمل السبت الذى لايليق بها، لتصفع عيون أبويها وتذكرهما بجريمتهما فى حقها

[138] *انظر دراستنا عن "دلالات الأشياء فى مجموعة قليل من السماء لعبد المنعم الباز"*
[139] *بناء الرواية: 100*

" **حملت نوال السبت بعد أن وضعت فيه الديك المحمر والمكرونة والفطير والملابس**

– ايه ياماما حأروح السجن بشنطة هو أنا رايحة الجامعة. قولها لم يكن بريئا فلقد كانت تعتقد دائما انها أجبرت على عدم اكمال دراستها وأقعدت فى البيت غصبا عنها"

وعلى مدار الرحلة سيكون السبت معادلا موضوعيا لا لثقل المسئولية وحدها ولكن لصعوبة الرحلة، وبطء المسير، فى محيط يكره الشيوعيين "**كاد توازنها أن يختل فتشبثت بالسبت المتأرجح كلاعب سيرك محترف**" وفى موضع آخر " **تشير بذراعها الذى لايسند السبت وهى تجاهد لتحفظ توازنها وسط البلل فوق الأرض الزلقة**" وحين تصل للسجن تتمسك به أكثر فأكثر " **كانت قد جلست دون تكلف أو تعال بينهم بعد أن عافرت للصعود بحملها الثقيل** "

ويتوقف الكاتب فى **زمن الزنازين** لوصف مشهد القبض عليه فى الفصل الثالث، لكن فنرى علاقة البطل بالأشياء: الكوميدينو العزيز الذى ينتهكه الضابط يتجاوز كونه مجرد قطعة أثاث عادية، فالأشياء الصغيرة لها تاريخها الخاص:

" **الكوميدينو العزيز الصغير الذى رافقنى عمرا طويلا منذ غادرت للدراسة... وبعدها رافقنى فى صمود وصلابة.. ليستقر معى فى القاهرة...وطاف معى أحياءها... كخزانة أسرار... بكل اخلاص أكسبه عندى مكانة، وربط بينى وبينه بعلاقة حميمة تكاد تكون بشرية. لذا سمعت له صوت آه استغاثة، وصرخة ألم عندما رفسه الضابط فى قسوة غير بشرية فتحت بابه الصغير عنوة" وعندما لايجد الضابط شيئا يستبد به الغضب " ولما لم يجد شيئا رفس الكوميدينو العزيز رفسة أخرى، فقلبه على وجهه، فكتم صرخته.**"

لقد طرح بوتور الأثاث كشكل من أشكال الوجود الإنساني ، فيعكس الصورة إلى موضوع الأثاث في الخطاب السردي ، وذلك من خلال دراسته للأثاث ضمن ما يسمى " فلسفة الأثاث"[140] وتذهب معاجم اللغة في تحديد معنى الأثاث إلى عدة معاني تحيل في عمومها إلى صورة السعة والارتياح التي يمكن أن يمنحها لمستعمليه[141] . ويؤكد بوتور على " أن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه ، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور ، وتوابع العمل ولواحقه "[142].

– الرسائل والحكايات الفرعية:

ومن ضمن طرق الكاتب فى تعطيل الحكى استخدام حيلة الرسائل **ففى ولاهم يحزنون** يستخدم حيلة فنية وهى الرسالة لقد وصل الأب خطاب من ابن اخيه حسين المعتقل فى الواحات فنعرف بواسطته الأهوال التى يتعرض لها الرفاق، " **كان يوسف عبد ربه قد أطلعه(يقصد عبده افندى والد سالم) على بضع ورقات بفره من خطاب**

140 بوتور ، مرجع سابق ، 50–62.

141 لسان العرب ، مادة (أثث).

142 بوتور ، ال مرجع ال سابق ، 53.

طويل وصله سرا من ابن اخيه حسين المعتقل فى الواحات." وقد كان الكاتب حريصا على تقديمها بحروف مائلة.

وهناك قصة "**الكمثرى لم تكن تفاحة**" يمكن اعتبارها ميتا قصة **وهى القصة التى كتبها صلاح ولم يقرأها سالم لأن نوال خافت أن تصبح دليلا ضده فى القضية لو ضبطت معها**"

وأخيراً هناك حكاية أخرى وهى أيضا بحروف مائلة: إنها الأوراق التى تحكى عن سجن **الأوردى**، وهى أوراق سجين يسارى وصلت لعم توفيق الشيوعى العجوز ويقدمها بدوره لنوال حتى توصلها لسالم ،وكذلك قصيدة للشاعر فؤاد **حداد مش عايز الفجر يطلع.** ولاترتبط أياً منهما مباشرة بالأحداث. مثلها مثل قصة **سيدة القطار** التى تسعى هى الأخرى لمعرفة ماذا حدث لابنها الشيوعى، والحقيقة أنه فى الإطار العام للسرد، تعمق تلك التقنيات من أزمة الشخصية، وتصور المناخ العام الذى ذهب ضحيته سالم، وحالة الرعب المسيطرة على أسرته وهم يتوقعون تعرضه لنفس الظروف، فتزيد من اصرار نوال، ومن قلق الأب، وترسم للقارىء جواً من الكابوسية الذى ينشر جناحه كخفاش على الرواية، فيتعاطف مع نوال فى رحلتها، ويعجب بنضال سالم الثورى المعتقل.

وفى زمن الزنازين: تعطل الحكى بآليات شتى، لكننا مادمنا فى معرض الحديث عن الخطابات والرسائل نذكر خطاب الوالد الذى يسهم بشكل كبير فى فهم مسار الأحداث ونظرة المجتمع للشيوعيين، ويضيف بعداً جديداً لمأساة البطل، الذى يكتشف أن أقرب الأقربين يصدق دعاية السلطة ،مع ذلك يورده الكاتب دون تعليق :

"وإذا كنت قد تغاضيت كثيرًا عن مشيك على حل شعرك في السياسية إلى أن ركبنا الهم وجعلت حياتنا جحيمًا من الرعب والخوف .. فأنا لا يمكن أن أتغاضى عن سلوكك غير الأخلاقي .. فالشقة التي حولتموها إلى وكر لخلاياكم الشيوعية لم أكن أتصور أن تستقبلوا فيها نساء وبنات ؛ أي بنات يمكن أن يذهبن إلى شقة طلبة غرباء وعزاب ؟ .. إلا إذا كن ممن لا خلاق لهن مما كان سببًا مؤكدًا في عدم تمكن أخيك – الذي ائتمناك عليه – من المذاكرة، وتسببتم في رسوبه وضياع مستقبله . أنتم يا من تدعون العمل على مصلحة الوطن تفقدون إحساسكم بالواجب حيال أهلكم .. وتتصرفون في استهتار يصل بكم إلى إحضار بنات إلى البيت ، وتقلبون البيت لوكر للشيوعية وأعوذ بالله ، وتمارسون ما حرم الله .. إنني لا أكاد أصدق هذا الذي يروى عنكم في الصحف والإذاعة .. ونتيجة لذلك وبسبب ما تسمعه أمك عنكم صبحًا ومساء ، تسمم لبنها وهكذا تسببت في إرضاع أختك الوليدة التي لم تبلغ بعد سوى عدة شهور لبن الحزن – فماتت .. إنني أحملكم المسئولية بأعمالكم عن قتل طفلة بريئة طاهرة.. وأنذرك إن لم ترتدع وتتمسك بالأخلاق الكريمة التي ربيناك عليها .. وتتوب إلى الله .. وتكف عما أنت فيه من غيٍّ .. فأنا أعلنك من الآن أنك لا ابني ولا أعرفك .. فوضت أمري إلى الله فيك وحسبي الله ونعم والوكيل وعوضني الله على ما صرفته عليك وما ضيعته من عمر لأجعل منك رجلاً يعرف واجبه حيال أهله وربه " ..

والحكايات الشعبية..

وقد رصدنا ست حكايات شعبية فى **زمن الزنازين** وقد استخدمها الكاتب فى إطالة زمن الحكى ولكن مايلفت النظر هو أطولها، لأن الكاتب لم يوردها مباشرة بل عمل على تقطيعها

– كان يا ما كان فيه راجل تاجر ما شاء الله ، تجارة وفلوس وقصر وخدم وحشم وابن واحد وحيد ماتت أمه وهو صغير .. فحلف ما يجيب له مراة أب ورباه لحد ما شاء الله ما بقى شاب يشرح القلب الحزين ..

والقصة هى تنويعة لقصة الصياد والجنى الذى خرج من المصباح، لكنها فى الثيمة الشعبية تطيل الصراع وسمير عبد الباقى لم يكتف بتسجيلها، ولكنه راح يقطع الحدث، ويتدخل فى السرد، حاكياً عن تأثير كل فقرة من حكايات الزميل (الخردجي) على السامعين، " **شد نفسًا من الحجر التاسع .. بينما قام الأسطى المضيف باستعجال العشاء فردُّوا عليه من الداخل أن العشاء سيكون جاهزًا بعد نصف ساعة ..وعاد صاحبنا للحكي بينما راح (عبد السلام) يجهز حجرًا آخر ويغمز لي أشد حيلي وأكون قدها .. فطمأنته وتناولت الجوزة بثقة وجدية .**

– الراجل قال أنا كبرت وما عادشي باقي إلا إني أروح أزور النبي وأحج ...

ويمكن القول بصفة عامة أن توظيف سمير عبد الباقى لفن الحكاية في السيرة يدل على مدى تأثره بابداع العامية وتعلقه منذ الصغر بهذا الفن الذي شكل بالنسبة له عالماً خاصاً ينطلق منه الخيال بعيداً عن ضيق ومحدودية عالم ميت سلسيل.

– تعطيل الزمن بالوثائق :

فعندما تعجز ذاكرته عن استدعاء شهادات الرفاق عن تجربة سجن "أبو زعبل" لايجد الكاتب غضاضة فى الاستعانة بالكتب التى سطروا فيها تجربتهم فى المعتقلات والسجون[143] "**وها أنا الآن وأنا أكتب ذلك أعجز تمامًا عن عصر تلافيف الذاكرة لرسم الصورة ولذا قررت رغم مخالفة ذلك لأصول السرد الروائي ، وسيجد فيها نقاد الحداثة مثلبًا ومخالفة لمبادئ البناء وتمزيقًا لحضور الراوي العليم .. لأنني أحضرت كل ما كتب عن (جحيم أبو زعبل) لأقتبس منه ما يعوض ما أنستنيه الأيام من أحاديث زملائي (الزعبلاويين).**

وما المانع أن أصنع نصًّا تسجيليًّا من مجمل ما دوَّنه أهل (أبو زعبل) عن تلك التجربة التي لم تحدث إلا في عصور الرومان عندما كانت الوحوش الحقيقية تنهش أجساد المستعبدين ، أو عندما استباح النازيون أجساد من هم أقل منهم رتبة في جداول النقاء البشري وقد استعنت بكتب – (إلهامي سيف النصر) (أبو زعبل) وطاهر عبد الحكيم (الأقدام العارية) ، والسيد يوسف (مذكرات سجين سياسي) ومأمون البسيوني (الفراشة واللهب) و(شيوعيون وناصريون) لفخرى لبيب وبكتاب (صنع الله) عن الواحات و(حسن المناويشي) (أبو زعبل) وفوزي حبشي (سجين لكل العصور) .. وأيضًا بجميع الشهادات التي دونتها (لجنة توثيق تاريخ الحركة الشيوعية) في سبعة أجزاء (شهادات ورؤى) .. فقط لأتذكر دقائق ما رواه لي عن أبو زعبل في سجن

---

[143] الطريف فى الأمر أن سمير عبد الباقى تخونه الذاكرة مرة أخرى؛ ففخرى لبيب هو صاحب كتاب **الشيوعيون وعبدالناصر**، أما" **شيوعيون وناصريون**" فكتبه فتحى عبد الفتاح، واختلفت أسماء الكتب بعض الشىء فقد كتب صنع الله "**يوميات الواحات**" وإلهامي سيف النصر "**فى معتقل أبو زعبل**" و فوزى حبشى "**معتقل كل العصور**" وحسن المناويشى "**أوردى ليمان أبو زعبل**"

المنصورة خلال أجازة الراحة التي قضوها عندي والتي تعجز ذاكرتي الآن عن تجميع تفاصيل صورتها بعد خمسين سنة كاملة ..

والأقرب للظن أنه قد استعان بوثائق تساعده فى نقل حديث الرفاق المساجين عن محاضرة الدكتور (لويس عوض) عوض عن تاريخ أوربا بدءا من القرن الثانى والثالث عشر وصعود نجم البرجوازية، وكذلك عن:"**فيلسوف ومفكر فرنسي عاش في القرن السادس عشر .. وكان لأفكاره تأثير كبير على شروق شمس النهضة في أوربا كان اسمه (لابويسيه) بذر بذور أفكار الحرية والمساواه التي تبنتها الثورة الفرنسية بعد ذلك.**"

أما فى **موال الصبا فى المشيب** فقد تعطل الحكى بسبب ظهور القرين أو أزمات التوقف عن الكتابة، فنجد حكايات مختلفة هنا وهناك يحاول بعدها الولوج مرة أخرى فى العمل وأن يضع يده على خيط روائى، ومنها على سبيل المثال ماجاء فى فصل **ولا تتبع أهواءهم** ..

"**نصحنى ارنست هيمنجواى أن أتوقف عن التفكير فيما اكتب حتى لا أفقد حميمية الشىء الذى اكتب عنه**"

فانا لا أتوقف عن الحديث او التفكير فيما كتبت أبدا"

" **كنت أحاول جاهدا ألا أفكر فيما كتبت او فيما كتبت عنه وألا أذكره دون جدوى..فكنت ألجأ للقراءة أو للاندماج فى تفاصيل حياتى المملة كرجل صار فوق السبعين ويعيش وحده**"

ومع تزايد دور القرين يسترجع ويكرر سمير عبد الباقى أحداثا ماضية سبق له الحديث عنها ولكن بتنويعات جديدة، وقد اختلف النقاد فى تصنيف هذا التواتر السردى: هل هو مقولة زمنية أم أسلوبية؟ بوصفه علاقات تكرار بين الحكاية والقصة. وهذا التكرار ذو طابع زمني وعددي. لقد اعتبره (جينيت) مظهراً من مظاهر الزمنية السردية. كما لا يمنع أن يكون مظهراً أسلوبياً يكشف عن دلالات خاصة، وقد كرر الحديث عن ثلاث محطات أثرت على مجريات حياته، وهى المسرح والسينما والكتاب:

وأنت هو نفسه الذي وضعني علي خشبة المسرح مشمولاً بقدسية (الأمين) لأصيح بصوتي الضعيف أهز جبال (مكة) وبيوت قرية (الجمالية) وكفار (قريش) وتجار سوق الثلاثاء.

– إيتوني بثوب ..

وأنت من أعطاني كتاب (المعذبون في الأرض) فاكتشفت جهلي بمن هم حولي وأفسدت علي كوني الابن الأكبر أو البكر لأب مهتم.

أغويتني في المدينة بأضواء السينما فأدمنت وهج (السابحات الفاتنات)"

ورغم أن الحديث عن بيت الجد الذى صار بعد ذلك ملكا للأب والتجديدات المستمرة قد استهلكه الكاتب إلا أنه يتوقف فى عدة محطات فبعد الحديث عن الطفولة ثم المولد ، لايجد خيطا يعيده للمسار الروائى سوى

الرجوع إلى البيت ، كذلك نجده فى الفصل الثلاثين **قدرناه تقديرا** يقوم باعادة او استعادة " فذلكة" افتتاحية **ولاهم يحزنون** قائلاً:

ما الذي يحدث لي ؟ كلما عدت لممارسة هوايتي وأمسكت بالقلم .. أخترع لنفسي ألف حجة أضيفها لما لديَّ من الحجج الجاهزة ، إذ تنتظرني هنا ألف مهمة ومهمة مؤجلة ، مثل دق مسمار لتعليق فوطة في المطبخ حتى لا أضطر كلما ابتلت يدي أن أجففها في جلبابي ويضطرني منظره إلى إعادة غسله ، أو عزق طرف الجنينة وإعادة غرس الشجيرات التي فشلت في اختراق الأرض فظلت قزمية قزعة ، وتوقفت عن النمو ، وإن أصرت على تمسكها بالحياة ورفضها الموت .. مؤيدة قرار الكف عن الاستمرار في كتابة ذلك المسلسل الفكاهي – الذي كانت قد اتفقت معي على كتابته تلك المحطة (للإرسال المبكر) التي عرضت يومها أجرًا خرافيًّا دمر كل مقاومة أو رفض يستند إلى رأيي في تلك المحطات ومن يكتبون لها ومن يمولونها – ليبدو لي أنه أعظم قرار يمكن به علاج حالتي ..

ولاحاجة بنا للاشارة إلى ذلك فقد أشار الكاتب نفسه إلى ذلك حين قال فى الهامش "**أرجو من القارئ اللبيب إن كان يهمه الأمر أن يراجع (الفذلكة) التي تتصدر روايتي (ولا هم يحزنون) التي لها صلة عضوية بهذه الرواية!!**

لكنه هذه المرة لن يتحدث عن الذبابة بل عن قطه ميشا أو مشكاح كما ورد اسمه فى قصصه الموجهة للطفل، حيث يشغله عن استكمال روايته عدم قدرة القط على التبرز، ومع الواقع المحبط يصبح براز ميشكا أهم من واقعه.

-المشهد الحواري:

يعرف المشهد بأنه "عبارة عن فعل محدد، حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن. إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، أو مشهد متفرد حيوي ومباشر. المشهد هو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية، وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد"(144).

ويرى لوبوك أن المشهد يعطي "للقارئ إحساسه بالمشاركة الحادة في الفعل إذ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد"[145]

ويمكن أن نضيف فائدة أخرى يوردها طه عبد الفتاح مقلد في أن المشهد "يساعد على تصوير الشخصية وتطوير الأحداث ويوضح جانباً من الصراع، ويستخدمه الكاتب جنباً إلى جنب مع السرد القصصي بل يكاد

(144) بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 2 لسنة 1987، 78.

(145) بناء الرواية 65

يكون جزءاً منه متمماً له لا دخيلاً عليه"[146] كما لا يتسم بوظائف محددة وثابتة وإنما هي متحولة ومتغيرة ومختلفة من عصر لآخر[147] فالحوار "كلام ذو حساسية مفرطة، دائمة التحول والتغير والاختلاف، طالما يقع تحت ضغط موجهات مختلفة ربما يكون أشدها تأثيراً التقاليد الفنية المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه"[148].

الحوار الخارجي (المباشر):

هو الحوار "الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك إن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه"[149].

وقد جاءت الحوارات فى معظمها بالعامية سوى بعض الجمل التى أفلتت ربما من الكاتب دون وعى. وهي محاولة الراوي تعزيز الميثاق المعقود بينه وبين القارئ من خلال عرضه للأحداث بكل أمانة وموضوعية حتى إن اضطره ذلك لاستخدام ألفاظ شديدة المحلية أو فاحشة. ومع ذلك نكرر أن الصدق الذى نعنيه هو الصدق النسبى.

الحوار الداخلي (غير المباشر):

في هذا النوع من الحوار يتحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى حوار فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية[150]. وقد ارتبط هذا النوع من الحوار بروايات تيار الوعي التي تعتمد على المونولوج الداخلي بشكل كبير في التعبير عن أفكار الشخصيات ومحتواها النفسي.

وسوف نتحدث عن الحوار الداخلى والخارجى بالتفصيل لاحقاً، وسنعرض له نماذج توضيحية فى الفصل القادم.

الخاتمة:

إن الزمن في العمل الإبداعي، هو نوع من تصالح الإنسان مع ذاته، إذا كان فعلا " الإنسان هو الزمن،" إذ في هذه الحالة نقترب من الزمن أكثر ؛ لأنه ك" **أنا أكون**، وبهذا يتحول الزمن في العملية الإبداعية إلى أداة طيعة تسهم في جماليات النص الأدبي، لتسمو به إلى مرتبة الخلود[151].

ويرى جيل دولوز أن الزمن، لا المكان، هو الحاضن للإبداع. المكان نتيجة عرضية غير أساسية، نتيجة من نتائج الزمن، والارتباط بالمكان يشبه الارتباط العاطفي الحماسي، بينما الارتباط بالزمن هو علاقة

(146) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: 118.

(147) تقنيات السرد الروائي عند غادة السمان: 111.

(148) الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، العدد 10 لسنة 1997: 48.

(149) الحوار في القصة العراقية القصيرة، فاتح عبد السلام، رسالة دكتوراه: 106–107.

(150) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: 39.

(151) انظر فرانسواز داستور، هيدجر والسؤال عن الزمان . ت . سامي أدهم 1993 . ص: 25

معرفية للعالم، لأن المكان لايفسّر حركة التأريخ، وفي المقابل يقوم الزمن بوصفه حاملاً للمكان وللكينونة معاً في جنباته بتفسير هذه الحركة، فالارتباط بالمكان هو من مخلّفات الذاكرة الريفية الجمعية.

ودائما ماتحمل الكتابة مفارقة، فمنذ كتابة أول جملة فى النص يكون كل شىء قد انقضى، الراوى يحكى أحداثا انقضت، لكن هذا الماضى يمثل لنا نحن القراء حاضرا قصصيا . يظل الفعل الماضى هو أقوى وأقدم الأفعال المستخدمة فى الحكى حيث يرتبط بتاريخ الشخصية وماضيها. لكن مع كتاب تيار الوعى الذين استعار منهم الكاتب كثير من التقنيات فى عمله الأخير، يصبح الماضى جزءا من الحاضر لاينفصل عنه، فهو مطبوع فى ذاكرة الشخصية تستدعيه اللحظة الحاضرة بلا نظام أو ترتيب. لاتظهر الأحداث الماضية فى كتلة نصية واحدة ولكنها تتوزع فى النص كله، ومهمة تجميعها هى مهمة القارىء. لم يعد الراوى إذن ذلك الحكاء الشعبى الذى يبدأ بكان ياما كان ويسير فى خط كرونولوجى متسلسل.

وعندما ننظر فى عمل الكاتب فمن الطبيعى أن يشغلنا كيف تعامل مع الزمن فى نصوصه . حيث تقول النظرية النسبية أن الفصل بين الفعل والزمن أمر محال لأن الزمن هو البعد الرابع للمكان. على العموم يشير الزمن الخارجى وهو **زمن الحكاية** أنها تمتد على مسافة زمنية تمتد من الأربعينيات حتى ثورة يناير فجاء المجتمع الريفى قبل ثورة يوليو، والثورة ثم النكسة وحرب أكتوبر ثم زمن الانفتاح وغزو العراق واجتياح لبنان حتى قيام ثورة يناير .

أما **زمن التلقى** فقد صدرت **ولاهم يحزنون** بتاريخ 2005 ، **زمن الزنازين** 2011 ، **موال الصبا فى المشيب**،2013 ولايمكننا التأكد من **زمن الكتابة** أى الوقت الذى استغرقه الكاتب فى انتاج نصوصه، لكن المؤكد أن أطولها زمنيا هو **موال الصبا فى المشيب**.

ولجأ الكاتب كما رأينا فى تقنياته للتراتب والتزامن والاسترجاع والاستباق. كل هذا فى حركات ارتدادية وفى ديالكتيك بين الذات والزمن، وكذلك إلى استخدام تقنيات تيار الوعى مثل الحوار الداخلي والتداعي ، كذلك تحكم فى ايقاع النص فأسرع وأبطأ الحكى بما يتفق فى معظم الأحوال مع فكرته.

ونلاحظ أن العلاقة الجدلية التي تربط الشخصية مع الزمن الطبيعى وهو النصف الثانى من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين، قد مالت إلى التلخيص والثغرات أحيانا، بحكم طول تلك الفترة الزمنية لكنه مع ذلك يلجأ فى أحيان كثيرة لإبطاء السرد بدرجة أقل عن طريق المشهدية والحوار. تتجلى الجدلية أيضا في المزاوجة بين حاضر الشخصية وماضيها باتجاه الموت، وبين حاضر الشخصية وماضيها لاستشراف الآتي. أما الزمن الصرفى المهيمن فى النصوص فكان هو الفعل الماضى لقوته ودلالاته فى اللغة العربية حيث أنه حسب النص القرآنى يستطيع التعبير عن المستقبل. أما الحاضر أو الفعل المضارع فجاء ليعكس اهتمام القاص بنفسية الشخصية أكثر من تاريخها، وخاصة فى النصف الثانى من **موال الصبا فى المشيب** .

يستخدم الراوي أيضاً التوثيق التاريخي، من خلال إشاراته إلى تواريخ أحداث حصلت في الماضي، وعمد الكاتب إلى مقارنات بين الحاضر والماضى؛ المقارنة مع الماضى الخارجى والحاضر القصصى، وذلك لتفسير حاضر الشخصية أو لتفسير موقف قديم يستطيع الآن تفسيره فى ضوء معطيات الحاضر. كذلك دأب الكاتب على المقارنات من أجل إبراز معالم التغير والتبدل والإشارة الى مسار الزمن.

ويلاحظ على الراوي في عمله الأخير **موال الصبا فى المشيب** أنه واقع تحت سطوة الحاضر– أي لحظة كتابة السيرة، فنجده يسهب في ذكر التفاصيل التاريخية بشكل لا يتناسب والغرض الذي يقوم عليه النص السير ذاتي الذي يركز فيه الراوي على الأحداث المتعلقة بالشخصية الرئيسة فحسب.

هكذا يصبح الزمن عنصر هام ودال وفاضح، على تمكن المؤلف من عمله، فقد استطاع الكاتب التعامل بمهارة مع الزمن الطبيعي (الموضوعي) والزمن النفسي، لأبطال قصصه. ونلاحظ أن الزمن جاء انتقائياً سواء فى اختيار لحظة الحكى أو فى اختيار الأحداث، والحوادث المفصلية فى تاريخ وماضى الشخصيات . وبصفة عامة نجد أن الأزمنة التاريخية في الثلاثية تخدم وتؤثر على تنظيم الأحداث، ونجدها متصلة مباشرة بلحمة النص ومؤدية دوراً مهماً في ربط الأحداث بالسير الزمني في النص.

سوف نلاحظ أن المتن الحكائى فى **ولاهم يحزنون** أى زمن الحكاية يستمر لثلاثة أيام ولكن المتن السردى أو زمن الخطاب يستخدم فيه الراوى العليم العديد من التقنيات سواء من خلال سرده أو من خلال الاسترجاعات "الفلاش باك" الذى تقوم به الشخصيات لذكر سيرة أبعد زمنيا . والمتن الحكائى فى رواية **زمن الزنازين** يمتد ثلاثين شهراً، لكنه يعتمد على تقنية الاسترجاع قريب المدى. أما فى **موال الصبا فى المشيب** فالكاتب هنا يستعرض تاريخ حياته وتتدخل فى الحكى اللحظات الحاضرة لتمنع استرساله

وقد استخدم فى **ولاهم يحزنون** عدة تقنيات أسهمت فى ابطاء أو تعطيل السرد حكاية سيدة القطار، وحكاية القصة التى كتبها أخو البطل، وحكاية الخطاب الذى أرسله سالم، وأوراق ابن عبد ربه عن السجن.

أما فى **زمن الزنازين** فقد لجأ الكاتب كثيرا للاسترجاع والمونولوج الداخلى والتداعى هذا غير حكايات الشخوص التى قابلها وعرفها فى السجن التى لم تتطور ولم تدخل فى علاقات مع بعضها أو مع البطل، اللهم العلاقة الثلاثية بين البطل وعزيز وابو العينين ولكن أهم ما عطل الحكى هو الحكايات الشعبية التى كان الكاتب حريصا على ايرادها فى نصه.

وأعترف أن عدم ترقيم الفصول يجعل الدراسة من الصعوبة بمكان، ناهيك عن صعوبة دراسة الزمن وتحليله ففى **ولاهم يحزنون** يبدأ الحدث الأصلى باعلان وفاة الشيخ مقبل، وتتمدد تلك اللحظة الزمنية بمسح شامل أو مسقط رأسى على القرية لنرى كيف استقبل كل واحد من القرية هذا الخبر، ولايستمر الكاتب فى ذلك بل يغير فى مكان الحدث بالتوازى فنعرف أنه" " **فى نفس الوقت الذى اندفع فيه حمدى ليقطع المسافة بين العزبة والقرية... كانت الست ستوتة أحمد الشرقاوى والدة محمد محمود عثمان تدخل إلى محطة طنطا فى طريقها للقاهرة بحثا عن حقيقة مصير ابنها الذى شوهد لآخر مرة مغشيا عليه وملطخا بدمائه فى حوش قسم اول طنطا**" ويترك الكاتب سيدة القطار ليعود للقرية ويخلق زمنا محايثا وموازياً لنفس الحدث "**فى نفس تلك اللحظة التى غلبها النوم فيها كان عبده أفندى والد سالم ينزل سلالم البيت مهموما وحين خرج من باب البيت وعبر الشارع استدار فى حدة نحو زوجته**" بعدها يعود بالزمن مسترجعاً حكاية الزوجة البندرية ليعود بالتاريخ أكثر من خمسة وعشرين عاما.

أما فى بقية أعماله فالحكى يستمر على شريط زمنى متصاعد لايتوازى أبداً.

لقد وظف سمير عبد الباقى في سيرته كل التقنيات الزمنية وهذا دليل على أن السيرة الذاتية لا تختلف عن غيرها من فنون السرد الأخرى. كما تدعم في الوقت نفسه موقفنا من موضوع الفضاء السيرذاتي فى كونه لا يختلف كثيراً عن الفضاء الروائي.

والحقيقة أن التعامل النقدى مع الزمن أمر صعب بصفة عامة، ومع ثلاثية سمير عبد الباقى بصفة خاصة، فالموضوع ثرى ومعقد يستحق أطروحة دكتوراه، لهذا لجأنا لتقليل الأمثلة قدر الإمكان. والتعامل مع الزمن فنياً "كمن يقوم بتهشيم إناء بلوري، وعلى القارئ محاولة خلق انسجام، بين القطع المتناثرة هنا وهناك، مهما كان حجم هذه القطع[152]. فالبناءات الزمنية في رأي ميشيل بوتور "هي في الواقع من التعقيد المضني، بحيث إن أمهر المخططات سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي، أو في نقده ، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية، عديمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض[153]"

يا إلهى هل يستحق الأمر كل هذا الجهد؟ نعم.. ألم يؤكد ماركيز، في أكثر من مقال، بأن أكثر ما يرهقه ويخيفه في الكتابة القصصية والروائية، هو عنصر الزمن.

---

152 انظر بحث رابح الأطرش مفهوم الزمن فى الفكر والأدب "مجلة العلوم الإنسانية" مقال منشور على الانترنت

153 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ت. فريد أنطونيوس 98:99

ضمائر السرد

إن أبسط الصيغ الأساسية للرواية هي صيغة الغائب، وفي كل مرة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون ذلك، نوعاً ما، على سبيل "المجاز، فعلينا ألاّ نتقيد بها حرفياً، بل نردّها إلى صورتها الأساسية المضمرة.

ميشيل بيتور

السرد لغة هو ضم شيء إلى شيء، يقال سرد الحديث أي جاء به في سياق متتابع وجيد، أما اصطلاحا فهو إخبار عن إحداث واقعية أو متخيلة باستعمال اللغة، و السرد القصصى بصفة عامة، عملية ذات طبيعة معقدة، ومما يزيد في تعقيدها، استعمال الضمائر وتوظيفها، وقد نبه "ميشيل بوتور" إلى أهمية الضمائر في الرواية، حيث رأى أنه " لا بد من دراسة طريقة استعمالها ، وتوصل إلى أن الضمائر المصطنعة في الحكى؛ هي ضمائر مركبة في أغلبها؛ فمثلا ضمير السرد "أنا"، هو مركب من ضميرين أنا وهو. ومن وظائف لعبة الضمائر، أنها لا تسمح بتميز الشخصيات عن بعضها البعض فحسب، ولكنها أيضا " تعتبر السبيل الوحيد الذي نملكه، والذي به نميز المستويات العديدة للوعي، أو للكمون الذي يركب كل واحد منها، ويموضعها ضمن الأخر وضمننا".[154]

ونحن إزاء ثلاث روايات سيرية لسمير عبد الباقى ، بترتيب ظهورها كانت كالتالى **ولاهم يحزنون، زمن الزنازين، موال الصبا فى_المشيب** أما عمله الاشكالى فهو رواية **موال الصبا فى المشيب** فقد حاول فى هذا العمل التوفيق بين الأنا والآخر أى بين الذات والموضوع، ولأنها تحكى تاريخا له أصداء فى عمليه السابقين، برز فيه الضمير الثانى أنت، وذلك لأن الجدل مع الذات جاء بصورة أشد حدة منه فى عمليه السابقين. لقد واجهت سمير عبد الباقى مشكلة التوقف عن الكتابة فلجأ لتقنية المونولوج الداخلى وصار ضمير المخاطب أكثر الحاحاً ، وكأنه يحاكم ذاته، وهذا الضمير هو ضمير ملتبس أساساً.

أولاً: السرد بضمير الغائب:

إن استعمال ضمير الغائب في النص، هو أقدم ضمائر السرد وأكثرها شيوعاً، حيث يمكن السارد من إبداء وجهة نظره تجاه الحكاية المروية، و تبني فكرة ما أو رفضها، دون أن يكون شخصية مقحمة بداخلها، ويعده رولان بارت أقوى ضمائر الحكى، حيث يتوارى السارد خلفه ليمرر ما يشاء من الأفكار والإيديولوجيات ، كما أنه يجنب المؤلف السقوط في فخ " الأنا"، الذي يجر عادة لسؤ الفهم. أخيرا سيحمى السارد من إثم الكذب؛ إذ يجعله مجرد حكاء، أي مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سواه. وهو بهذا إنما يوحي بنوع من الانفصال بين النص وناصه.

واصطناع ضمير الغائب، يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي، من الوجهة الظاهرية على الأقل، وذلك لأنه يرتبط بالفعل السردي كان؛ أي أنه يسوق الحكي إلى الأمام، ولكن انطلاقاً من الماضي، وهي تقنية

M.Butor. le Roman comme Recherche, Munuit, Paris, 1960. P123 154

مناقضة للذات التي تصطنع ضمير المتكلم. أى أنه مجرد خدعة سردية، يحمل القارئ على التصديق بحدوث ما يجري، وأن يدخل في التاريخ والواقع من حيث أنه نسيج لغوي، وهو في الوقت نفسه تقنية روائية للتعامل مع الزمن الذي هو زمن الكاتب وحده قبل كل شيء.[155]

كما أن هذا الضمير يتيح للكاتب أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردي كل شيء، فيكون وضعه السردي قائماً على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها [156]. هذا الوضع السردي يجعل من ضمير الغائب تجسيداً لما يطلق عليه جون بويون (الرؤية من الخلف) ويرمز إليه تودروف بصيغة السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية أو بتعبير أدق يكون أكثر معرفة مما تعرف جميع الشخصيات. [157]

فى **ولاهم يحزنون** وهى أولى روايات الثلاثية استخدم سمير عبد الباقى ضمير الغائب، عدا فى افتتاحيتها التى كتبت بالضمير الأول:

"**فجر اليوم الذى توصلت فيه بعد إمعان الفكر فى كل الاحتمالات إلى القرار الحاسم الأخير بقتل الذبابة اللعينة التى تخلقت من تلال الجثث اليومية والتى لاتكف عن الزن والطيران فى دوائر حلزونية بين عينى وبين الصفحات البيض.. لتجعل من الكتابة عذابا لايطاق وألما لاحدود له..كنت قد تعاقدت مع إحدى محطات الاعلام المبكر على كتابة قصة حياتى...**"

لكن المتن الحكائى جاء بالضمير الثالث، فبعد ما أسماه "فذلكة" تبدأ الحكاية فعليا ص 21

"**بعد منتصف ليل الثالث من صفر الذى وافق الثانى عشر من أمشير فى العام الذى جاء رمضانه فى عز حر أبيب وقبيل موعد صيحات الديكة التى كانت ستبشر بفجر الأربعاء الذى عادت في اليوم السابق عليه عربة التراحيل إلى سجن المنصورة حاملة المتهمين الثلاثة سمير عبد الباقى الطالب بكلية الزراعة...**"

ربما يرجع ذلك كونها الرواية الأولى، فحاول فيها الكاتب أن يكتب ملتزماً بالشكل الكلاسيكى، واستخدم اسم سالم كقناع روائى، لكن يتضح مع تقدم الشريط السردى أن الكاتب مشغول بسيرة القرية لا سيرة البطل، والحق أن إغراء الراوى العليم الذى يعرف عن الشخصيات أكثر مما تعرف هى عن نفسها، جعله بالتأكيد قادرا على سبر أغوار شخصياته، بالصورة التى يحب أن يراها، ويحمل هو فى يده صكوك براءتها أو إدانتها. لقد منحه ذلك الضمير امكانات هائلة، ففى حكاية فرج الله يستطيع السارد إدانة الجلاد الشيخ مقبل، وأن يسوق لنا مبررات إنسانية لضعف الضحية فرج الله، كما أنه منحه القدرة على اللجوء للغرائبية فى تصوير أشباح فرج الله، وفى تسخير قوى غير منظورة لخدمة هدفه. السرد بضمير الغائب –رغم أنها سيرة سمير عبد الباقى الشاعر والمناضل اليسارى كما سيفهمها القارىء والتى ستتأكد بعد ذلك فى عمليه التاليين– جعل هذا العمل أكثر التصاقا بفن الرواية منه بفن السيرة ذاتية. مع تسليمنا كما أوضحنا للقارىء الكريم أن السيرة الذاتية تظل هى الرافد الأساسى لأى عمل كتابى.

---

155 *سيرة جبرا*
156 في نظرية الرواية: 177–179.
157 نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: 59

ثانيا السرد بضمير المتكلم:

بدأ استخدام هذا الضمير بصورة خاصة في كتابات السيرة الذاتية، لما فيه من حميمية وبساطة، وقدرة على تعرية النفس ، وهذا يجعل "الأنا" تجسيداً لما يطلق عليه "الرؤية بالمصاحبة" في عرض الأحداث ونقلها للمتلقي، وذلك بحكم وجود السارد كشخصية في النص؛ أي أن كل معلومة أو سر من أسرار الشريط السردي، يأتى متصاحباً مع "أنا" السارد.

تخلق حميمية الضمير المتكلم (أنا) ألفة بين القارئ والحدث، وقد يظن المتلقى قليل الخبرة أن الحكاية المروية، تأتي دون واسطة. وهذا ماحذر منه رولان بارت بتأكيده المستمر أن (أنا) الكاتب ليست أبداً (أنا) النص. والحق أن ضمير الأنا يجعل الحكاية مندمجة في روح المؤلف، فيتلاشى الحاجز الزمني ، بين زمن السرد وزمن السارد، ظاهريا على الأقل. كما أنه يذيب النص السردي في الناص، ويجعل المتلقي متعلقا بالعمل السردي، ، متوهماً أن المؤلف هو إحدى الشخصيات فى النص، إنه يلغي دور المؤلف بالنسبة للمتلقي الذي لا يكاد يحس بوجوده. هذا الضمير يحيل على الذات في حين أن ضمير الغائب يحيل على الموضوع .

وطبيعى أن تكون السيرة الذاتية مكتوبة بالضمير الأول، فمعروف أن(الأنا) مرجعيته جوانية في حين أن (الهو) مرجعيته برانية. ولأننا بصدد عمل يتأرجح بين الحقيقى والمتخيل، بين الواقع كما حدث أو كما يخال الكاتب أنه قد حدث، يصر سمير عبد الباقى فى **زمن الزنازين** وفى **وموال الصبا فى المشيب** على ضمير المتكلم بحكم أنه أكثر قدرة على الغوص في مجاهل النفس، وغيابات الروح، فضمير السرد المناجاتي يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون.[158]

ويرى جيرار جينيت في كل حكي لشكل سيرذاتي مسافة فاصلة بين (أنا الساردة وأنا المسرودة) أي أن التطابق التام بين السارد والبطل أمر غير وارد، حتى في النص السيرذاتي، فالسارد حتماً يعلم أكثر مما يعلمه البطل (الشخصية المركزية)، وهذا ما يذهب إليه استاروبنسكي هو الآخر عندما يؤكد بأن ضمير المتكلم (أنا) ليس "متبنى وجودياً من قبل أي شخص، إنه أنا) بدون إحالة إذ أنه لا يحيل إلا على صورة مخترعة.[159]

زمن الزنازين جاءت كلها بالضمير الأول، حيث يحكى سمير عبد الباقى بالتفصيل عن تجربة السجن، العمل أشبه بمذكرات المساجين السياسيين والمعتقلين، لكنها مع ذلك التزمت خطاً روائياً ، وكان هذا الضمير أكثر مدعاة لتعاطف القارىء، فمنذ اللحظة الأولى يصبح البطل " الشاب اليسارى" هو بؤرة الأحداث، والشخصيات التى سيقابلها ستكون عديدة مختلفة ومتنوعة، لكن الراوى بحكم أنه العين التى ترصد، لا يعرف مكنونات الشخصية، ولايعرف عن نفسيتها سوى القدر الضئيل التى تبوح به، وعلى هذا ينتقل للقارىء جو الخوف وعدم الثقة فى مواجهة أكثر من آخر مجهول، وفى ظرف انسانى شديد الاستثنائية(السجن) قد يثير ردود أفعال غير متوقعة للشخصيات مادامت تحت وطأة القهر أو الظلم، ولانكتشف مايمور فى أعماقها إلا

158 في نظرية الرواية: 185.

159 النقد والأدب، جان ستاروبنسكي، ترجمة: بدر الدين القاسم: 79. وينظر: طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية: السيرة الروائية المغربية نموذجاً: حميد الحمداني، مجلة آفاق المغربية، العدد 3-4 لسنة 1984: 36.

بتجميع النذر اليسير من البوح الذى يدور فى حضرة البطل، أو عن طريق شخص آخر، مثال ذلك قصة عزيز التى نعرف مأساته لا من علاقته بالراوى البطل وحده، ولكن من الآخرين (الضابط ميخائيل والسجين "أبو العينين"، وعلى هذا يكون التشويق مضاعفاً ويصبح القارىء شريكاً أصيلاً فى اللعبة، فهو يتوحد مع البطل ويستبد به نفس الفضول لمعرفة قصة عزيز. أما فى "**موال الصبا فى المشيب**"، فقد خفف ضمير المخاطب من إحساس القارىء بنرجسية الكاتب، ولعب فيه الحوار بين الأنا والذات دوراً هاماً، فقد جاء بديلاً عن القارىء نفسه الذى يتشكك بدوره فى صدق تلك الأنا التى تتولى الحكى وتحتكر الحقيقة.

ثالثاً: السرد بضمير المخاطب:

منذ أن نشر ميشيل بوتور روايته «التعديل» عام 1957، راح السرد بضمير المخاطب يحتل مكانة متميزة فى الكتابات الجديدة، ويستخدم بطرق مختلفة لدى عدد متزايد من الكتاب[160] . هذا الضمير، "الذي يعد أحدث الأشكال السردية عهداً "، هو تقنية، تهدف لمساعدة القارئ على الولوج داخل النص، وربطه فى علاقة مع السارد لينتج عن ذلك تفاعل وتفعيل للأحداث في النص، باعتبار القارئ طرفاً أصيلا مشاركاً في إنتاج النص.

أهم الخصائص المميزة للسرد بضمير المخاطب، أنه صيغة تمنح المؤلف طريقة جديدة لتناول المواقف القصصية التقليدية، وقد اعتبرها البعض أهم تقنيات السرد القصصي منذ تيار الوعي.

واصطناع ضمير المخاطب في النص (أنت)، يجعلني مطالباً باكتشاف عالمه، وتخيله مع الشخصية. فهو يتيح للسارد، " أن يستبد بجملة من الامتيازات في مجال السرد الحداثي؛ حيث يقوم مقام(هو)، ومقام (أنا) في الوقت ذاته، وهو الأمر الذي يجعلنا نخلص إلى أن ضمير المخاطب "أنت"، ممثل عن المتلقي، الذي يوجِّه إليه خطاب الضمير المتكلم الآخر.ومن بين المزايا التي دعت المؤلف إلى اللجوء إلى استثمار ضمير المخاطب في النص:

أ) أنه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة في العمل السردي، لتجنب انقطاع الوعي.

ب) يتيح وصف الوعي في حال كينونته، من قبل الشخصية نفسها.

جـ) يتيح وصف وضع الشخصية، والطريقة التي تولد بها اللغة فيها.[161]

وفى حين يعتقد ميشيل بيتور ان:" (أنت) يتيح لي أن أصف الشخصية كما يتيح لي الكيفية التي تولد اللغة فيها[162]"، " فكأنما جاء (أنت) لفك العقدة النرجسية الماثلة في الأنا، ففي "أنت" خلاص للأنا، يعترض مرتاض على ذلك قائلاً، غير أنني لا أعتقد بأن "أنت" يستطيع مع ذلك إبعاد شبح "الأنا" المتسلط على الشريط السردي، بل لعله لا يزيده إلا مثولاً وشهوداً[163] ".

---

160 انظر دراستنا عن رواية ايموز

[161] *انظر" لعبة الضمائر والسرد فى شرفات بحر الشمال" بلوافى أحمد مجلة أقلام الثقافية*
.http://www.aklaam.net/newaqlam/index

[162] *M. Butor. Déclaration. Le Figaro Littéraire. Paris du 7.12.1957.p 57*

[163] *ينظر د . عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص252*

الاستراتيجية السردية للسرد بضمير المخاطب[164]:

يميز ريتشاردسون بين ثلاث صيغ للسرد بضمير المخاطب: "الصيغة النموذجية، والصيغة الشرطية والصيغة «الموجهة إلى الذات »".

من الضروري أولا، حسبما يرى ريتشاردسون أن نفرق بين السرد بضمير المخاطب، وأنماط أخرى من القص توظف ضمير المخاطب عادة على مستوى السرد. وأحد هذه الأنماط **حديثُ المؤلف** المعروف، الذي يتوجه فيه مباشرة إلى المروي عليه أو«القارئ الكريم»، وربما نجد أكثر توظيفاته وضوحًا لدى نابكوف في «لوليتا».

والنوع الثاني من السرد الذي يستخدم لفظة «أنت» بشكل متكرر، هو **المونولوج** الموجه إلى مستمع حقيقي أو متخيل، مثلما حدث في «السقوط» لألبير كامى، أو المونولوج الأوتوبيوجرافي الموجه إلى الشخصيات، ورغم أنها ليست إلا أشكالاً صامتة – أو قل أشكالاً احتمالية – داخل العالم القصصي، إلا أنها صوت واحد لمحاورة غير متساوية، إنها محاكاة مقنعة بقناع رقيق من السرد.

يمكن تعريف السرد بضمير المخاطب بأنه أي سرد يضع بطله في صورة ضمير المخاطب. ويكون هذا البطل عادة هو الشخص الوحيد الذي نرى العالم من بؤرته، كما أنه هو أيضًا المروي عليه في العمل. وتُحكَى القصة غالبا في الزمن المضارع، وبعض الأشكال تتضمن كذلك استخداماً متكرراً للزمن الشرطي والزمن المستقبل.

وأكثر أشكال السرد بضمير المخاطب شيوعًا، وهو «**الشكل النموذجي**»، ففيه تُحكَى القصة عادة في الزمن المضارع، وحول بطل واحد هو الذي يشار إليه بضمير المخاطب، وتشير «الأنت» إلى الراوي والمروي عليه أيضًا.

لحظتها يصبح لدينا نمطا مختلفا من السرد، ينطوي على غموض في هوية «الأنت» ووضعيتها؛ فهو من الوجهة المعرفية، ضمير أشد التباسًا من «الأنا» أو«الهو» التقليديين؛ الـ«أنت» وفي قصص ضمير المخاطب النموذجي يتمايز البطل/المروي عليه تماماً عن القارئ الفعلي أو الضمني، ومع ذلك فإن إحدى سمات عدم الاستقرار في تلك الصيغة السردية، أن هذا التمايز يمكن محوه إذا أمكن «للأنت» أن تشير أيضاً إلى القارئ. فى الواقع إن ضمير المخاطب هو عادة شكل مراوغ، ومنتهك، ومضيء، إنه دائم الوعي بمكانته، وغالباً ما يخفي نفسه، لاعبًا على حدود الأصوات السردية الأخرى، ويمكن رؤية هذا بوضوح إذا تأملنا التلاعب بالضمائر في نصوص ضمير المخاطب الأشبه بقصص ضمير المتكلم[165] .

164 السرد بضمير المخاطب فنيته ومعناه بريان ريتشاردسون ترجمة: خيري دومة

165 *السابق*

إن اختيار شكل «الأنت» يغيِّر بصورة حادة من نغمة العمل، ويمنح الراوي وضعية للكلام متميزة، وضعية تنزع الألفة عن فعل السرد بشكل مستمر؛ إذ يمكن أن يتولد عن استخدامها نوعا من التماهي مع «الأنت» التي نقاومها، والتى رغم ذلك قد نتعاطف معها تماما .

لكن ضمير المخاطب "أنت" فى رواية "**موال الصبا فى المشيب**"". هو ضمير مربك بحق، فعلى مدار العمل سيتشكك القارىء من المقصود بذلك الضمير . هل هو تلك الذات المتمردة التى تتلبس البطل أم هى فعلا ذات أخرى، شخصية من لحم ودم، عايشت ذلك البطل وأثرت على سلوكياته وقلقلت ثوابته. إن توظيف ضمير «الأنت» يأتي بعنصر عدم الاستقرار، عنصر غياب الوضوح. ويتعمق هذا العنصر عبر الإشارة إلى استمرار وجود صوت آخر، «الصوت الصغير في الداخل»، ذلك الذي يفتت ذاتية البطل.

وأحيانا ما يصبح "أنت" هو الضمير الذى يمثل انقسامًا بين الذات والروح، وحوارًا بين «الهو» و«الأنا الأعلى» ، وفى النصف الثانى من "الموال" سيستخدم صوت شخصية أخرى لتستجوب نفسها. إن طبيعة السرد بضمير المخاطب هى دائما طبيعة مراوغة فهو يقدم كل هذه الفرضيات المعقولة، بينما يؤكد أنه لا يمكن تحديد أية فرضية منها. وما دامت الروايات مستمرة، ستظهر إمكانيات أكثر للتفسير، فليس هناك تفسير واحد لأى عمل ابداعى، الفن نفسه ذو طبيعة مراوغة.

الضمير المخاطب الثانى إذن هو أحد الضمائر الاشكالية التى استخدمها الكاتب، ففى الفصل الثانى حديث عن ذلك المغنى عازف الربابة . ونكاد نعتقد أن الموضوع يتعلق بصديق. يعرف أسرار النساء وله علاقات بنساء أو بمثليين. ذو فحولة جنسية، متشرد، أفاق، ويعرف سيرة أبى زيد وصديق مخلص للسارد. بل نظن أن الكاتب لم يذكر اسمه حتى لايهتك ستره. فقد ارتكب الكثير من الجرائم الجنسية فى معظمها، ولايظن القارىء للوهلة الأولى أن سلوكيات كهذه ستصدر عن البطل الذى نشأ فى كنف أسرة محافظة وتقاليد ريفية راسخة، الاستمناء، الاعتداء على جارة، أو ممارسة الرذيلة مع رجل..الخ، كما أنه بكل تأكيد يعرف أكثر مما تسمح به ظروف البطل، فهو يكاد يتسلل ليلاً لحجرات النوم.. لكن صبراً.. ربما كان ذلك نوع من الخجل يمنع الكاتب من الاعتراف أنه هو نفسه ذلك الأخر . لكننا لو أعدنا القراءة لأمكننا بسهولة تفسير ذلك، فالشاب ذو الخيال القوى الحكاء المطبوع والممثل الذى سيلعب بعد ذلك أدواراً على خشبة المسرح الرسمية، بل مارس التمثيل منذ نعومة أظفاره، كان يلعب أمام الأولاد من سنه دور تلك الشخصية التى تمنى أن يكونها، فصدقوا وصدق هو بدوره أن ذلك الآخر موجود.

"**كنت أنا أيام الطفولة والصبا فراشة تجوب الحقول...**

كنت أنت فأرا بريا يتسلل عبر السطوح إلى الأحواش...وأركان حموم النساء السرية.

فى عز الظهر وبعد الخروج من الماء البحر الصغير إلى ظل صفصاف المغذى تجمع الأجساد العارية حولك وأنت تمارس بالطين الناعم اللزج العادة السرية جهارا نهارا .

هيهات وهم لايملكون مثل هذا الفرع الداكن الذى لايتناسب لونه مع بياض بشرتك وكأنه عضو مضاف لجسدك النحيل منتزع من جثة رجل لها صورة أخرى."

فى المقطع السابق يمكن للضمير أنت أن يحيل إلى الأنا ، ولكن فى المقطع التالى لايمكن للقارىء الحسم من هو المقصود بذلك الضمير، خاصة أن الكاتب لن يخبرنا على مدار العمل، بأية تفاصيل إضافية عن ابنة الجار أو الفتوة أو أم بهلول

وعن زوجة ابن جاركم الصبية التى تحتضنك لاهثة فيما بين البرميل والزير فى ركن متحصنة من اللوم بحنان أمومى لايخفى زيفه القميص الشفاف المبلول لتعوض بحرارتك برودة ليال طويلة من الحرمان الشرعى .

عن ذلك الأسطى الفتوة ذو الشارب والصوت العالى الذى يتحكم فى ميدان المحطة... وهو ملقى تحتك فوق كوم التبن القذرة يتأوه ككلبة لائدة.

عن زكية ذات الجسم الضخم الذى يبلغ حجم فردة ثديها حجم طفل صغير سمين والتى تأخذ زوجها النحيل كالسحلية بين فخذيها الهائلين لينزلق فوق بطنها القبة متقافزا فى هوس فوق تضاريسها كالبرغوث اللاسع لكنه قادر دائما أن يشكمها فتصدر آهاتها المسرسعة الملتوية التى يضحكنا من القلب تقليدك لها وأم بهلول التى تبوح بأغنية خاصة لكل رجل يركبها فهى ترتل كالشيخة آمنة عندما تكون فى حضن زوجها الكهل وتلعلع مثل بنت دعبس فى الأفراح وهى تئن تحت وطأة عنفوان الواد بكير العربجى صديق ابنها وتنفخ محمومة مثل ناقة الصحصاح فى أنفاس طويلة ملتذة مع الرجل الساهى جارها المدرس.

كل حكايات النساء عندك ملونة ملحنة حية تجعلنا نعيش الحالة."

كيف يمكن إذن أن انفضك عن كاهلى ياصديقى وان أنزع أقنعتك عن وجهى.

هو إذن – أو تلك الذات– من شكل ملامح كينونة البطل.

لكن هناك ماقد يثير الشك فى أن هذا الضمير لايتعلق بالكاتب، بل قد يسهو الكاتب أحياناً فلا يفتح ثغرة للشك فى وجود تلك الذات البوهيمية المتمردة فحين نقرأ السطور التالية

كنا نخطفها عزيزة بنت عباس لنقبلها شركة فى مخزن الدريس تعطى نهدا لكل منا، فنرضع كأطفال النيل ثم أنشغل أنا بالغناء بينما تستحوذ أنت على أرض المعركة، ... فأغار منك ويغيظنى تماديك حتى الغضب ونظل نتضارب تحت المطر الوحشى الشتوى.

لابد أن يعتقد القارىء بوجود حقيقى غير زائف لتلك الشخصية التى تتجسد كيانا من لحم ودم، كما يشير النص، ربما يذكرنا ذلك برواية نادى القتال " للكاتب الأمريكي تشاك بولانيك التى تحولت إلى فيلم بنفس الاسم. [166]

166 تتناول تلك الرواية أزمة المجتمع الغربي الذي يحاول أن يبحث عن معنى لوجوده عن طريق الحضارة ألاستهلاكية وأزمة المعنى والتغريب الذي يعيشهم أفراده، وذلك من خلال شخصية الراوى (الذي لم يذكر اسمه قط) حتى يقابل تايلر دوردن، ثورى يريد تدمير الحضارة الاستهلاكية التي دمرت الإنسان.ومع نهاية الرواية نكتشف أيضا ان هذا الثوري هو نفسه الراوي أو أن الثوري الذي يريد تدمير الحضارة الاستهلاكية موجود داخل عقل الراوي أو هو شخصيته الأخرى.

" أنت أغويتنى وعلمتنى أن أطرق الحديد وهو ساخن.. فما بالك ونرجس كانت مشتعلة"

" لم اكن أنا الذى يتكلم كان صوتك وعباراتك أنت الذى تلبسنى وأعطانى هذه الجرأة والمكر"

هذه الذات الأخرى هى أهم بكثير من تلك الأنا التى قد تبالغ فى أهميتها. تلك الذات هى فعليا ماشكلت الأنا، و ليست الأنا إلا صورة من تلك الذات بعد أن أخضعها وروضها مجتمع حافل بالتابوهات. أليست هى التى قررت الرحلة وكانت دائما رفيق دربه، فلابد لتلك الذات –مرجع الاختلاف– أن تكون صاحبة فضل على الأنا.

أعتقد أنك تأكدت الآن أن الذى يدفعنى ويغرينى مرة أخرى بمعاودة الكتابة عنك هو أنك بكل المقاييس أعز مابتلتنى به الدنيا من أصدقاء فى الطفولة والمدرسة بين الناس فى الحزب والسجن والغربة"

ولنتأمل هذا الحوار الذى يجعل الكتابة احدى تجليات تلك الذات، فلابد من ذكرها والرضوخ لمطالبها، وفى نفس الوقت لابد لها من الاعتراض، أو أن تطل برأسها بين فينة أخرى لتصحح مسار الحكاية أو للتعليق على الأحداث أو فضح أكاذيب الأنا والتذكير بالمسكوت عنه.

" لا ياحبيبى.. إنك تقصد (أنا) بالكتابة عنى تعنى عنك تستطيع أن تتحرر لتتجمل، وأنت تكذب فتحكى، تخترع وقائع لم تحدث أو تغير فى ترتيب الوقائع كما تشاء، أو تبالغ فى قيمة بعضها وتختلق شخصيات تنسب إليها نقائصك ومعايبك، مما يجعلك تضفى على نفسك ملامح رومانسية مبرأة من كل خطأ وتظهر بريئا لم تقترف أى جريمة فى حق الآخرين أو فى حق نفسك"

وبالتأكيد أن غياب تلك الذات أو تأخرها فى الظهور أو الوجود سوف تسلم الأنا إلى لاشىء، فبدونها لن يكتب حرفاً جديداً.

" لقد كان فى نيتى الآن وقد شجعنى ذكرك على معاودة الكتابة بعد انقطاع دام أكثر من عام ، عجزت فيه عن إضافة سطر واحد إلى ماكتبته من قبل عجزا ويأسا وقرفا برغم صدور الرواية الأولى (ولاهم يحزنون)"

وأحيانا يلجأ الكاتب لاستخدام امكانات الطباعة وخاصة الحروف المائلة ، عندما تتحدث الذات الأخرى للتمييز بين الصوتين

" أنت تمضى فى تفاصيل مايجرى عندما يكون ما حدث له صلة مباشرة بالصورة التى ترسمها لنفسك ولن تسمح ذكر أى شىء يخدش حياءك من تلك الصورة"

"لابد أن هذا له أسباب تخشى أن تذكرها فتثبت جهلك بما يجري في الدنيا أو يثبت وعدم إدراكك للعلاقة بين تأثيرات ما جرى للعالم عبر نصف قرن أو يزيد وبين تناقضات ذاتك !؟ أو خشية أن تظهر قدراتك

المتواضعة على الحكي وأصول السرد الروائي فتكتفى أن تعلق عجزك أن تكون روائيًا مشهورًا على الحصار المزعوم حولك والحرب المشرعة ضدك ولاتعترف بقلة وتواضع موهبتك !؟

ويستمر الحوار مع الذات، ففى خريف العمر تصبح تلك الذات قريناً ملازماً تشغل الأنا عن واقعها:

" حيرتنى علاقتى بك فى تلك السنوات ياصديقى لدرجة اننى أشعر الآن فى عام 2010 أنك السبب فى عجز ذاكرتى عن الالمام بتفاصيل حياتى خلالها.."

وهناك اتهام من الذات لسمير أو لأنا الكتابة بالكذب الصريح ، فتلك الأنا لم تكن مثالية أو عذراء كما تدعى ، كما انها لا تملك شجاعة تحمل مسئولية أفعالها.

" .. فهل ستغامر وتفعلها وتحملني عبء سلوكك في شقة (فتحي) في (العجوزة) .. أو في شقة (الحدائق) .. حيث غرقت في حمأه العلاقة الصريحة مع النصف الأسفل للأنثى دون رادع أو خجل . وكان من الضروري لفن الكتابة أن تحملني مسئولية تحريضك على ذلك ، كما أدعيت حين سبق وحكيت عن (سيدة القطار) أو عن جرأتك مع (نرجس) وغيرها فيما سبق من فصول الرواية . وعصور حياتك الماضية . ومن أدراك اننى كنت سأتنصل منك ومن أفعالك رغم اختفائي القهري القلق ، ولا أتقدم بكل وضوح وشجاعة لتبرير ضعفك لقضاتك أو لتحمل المسئولية عنك ."

يرد أنا النص فى محاولة للتوفيق بين الكا والبا أن يذكرها ويذكر نفسه أنهما شىء واحد لايستطيع أحدهما الانفصال عن الآخر:

" عن أية مسئولية تتحدث ياصديق العمر، وانت الذى تخليت عن اهم وانبل مسئولية ألقاها التاريخ على عاتقك وعاتقى وعاتق أصدقائنا المشتركين مسئوليتنا عن مستقبل الوطن والطبقة العاملة والفلاحين ، عن دورنا التاريخى فى الصراع الطبقى ، عن مسئوليتنا الحتمية فى قيادة الجماهير وزيادة وعيها والتضحية قبلها من أجل المستقبل الذى حلمنا به لها"

وتلك الذات الثورية لاترى فى اعترافات الأنا مهما بدت شجاعة سوى نوع من الغرور والتعالى. إن الاعتراف غير حقيقى، إنه بقوله أنه هو المقصر فى حق نفسه ورفضه أن يصنف مضطهداً لم يكن مديحاً للتمرد، لأنه لم يقد الأنا نحو تغير فى المواقف وأول عتبات التغيير هى الفهم ومشكلة الأنا فى الثلاثية عدم قدرتها على فهم نفسها

" ذلك ولكني مضطر أن أذكرك بقولك ردًا على بعض من سألوك من الصحفيين أو مقدمي البرامج التليفزيونية – عن السر وراء حصارك وتجاهلك كشاعر وكاتب أطفال ومسرحي !! (وهل تشعر أن هناك من يضطهدك .؟) – فأخذتك العزة بنفسك وصرخت فيهم – من الذي يستطيع أن يضطهدني ؟ أنا أضطهد بلد ! – وأضفت مفاخرًا أن أكثر من حارب وحاصر واضطهد ابن عبد الباقي هو ابن عبد الباقي نفسه ! ياللهول والحق أقول أنني يومها أكبرت فيك هذا . فقد بدا لي اعترافا قريبًا من الحقيقة .. ظننت أنه سيقودك إلى تصور أقرب للواقع وللحقيقة وللصدق عن نفسك ولكني اكتشفت أن به شوائب من التمادي ومن الغرور !"

الحقيقة كما تواجه بها الذات تلك الأنا المرتبكة هو اعترافه أن تلك الأنا لم تستطع التعامل مع الواقع الصديق أو العدو. إن هزيمة اليسار المصرى لم يكن سببها فقط تدجينه وترويضه على يد السلطة، ولكن فى فشل قوى اليسار نفسها فى التوحد ونبذ الخلافات الصغيرة ، والأنا ليست سوى تجسيد لليسار المصرى الذى ربما أسرف فى نقد الذات ونقد الآخر ولم يحاول وكسر نطاق العزلة المضروب بينه وبين الجماهير:

" انفلات لسانك الجارح الذي لا يبصر عيبة في سلوك قريب أو بعيد . عدو أو صديق – إلا وفضحها – عيني عينك ووجهًا لوجه حتى صرت ما أنت عليه . حتى عند أكثر مريديك وأصدقائك .. قنفذًا بريًا شرسًا لا يكمن لمن يألفه أن يداعبه تقربًا إليه أو يربت عليه تشجعيًا له دون أن يتحمل وخز أشواكه .. وربما أنيابه أيضا !! "

إن دفاع الأنا عن نفسها تجاه تلك الروح الثورية هو دفاع انسانى فى المقام الأول، لقد كانت العواصف أقوى من احتماله/احتمالهم، لقد وقفوا مثل البطل التراجيدى وحدهم فى مواجهة الطاغوت، وإذا كان البطل التراجيدى يظل محروماً من أى عون ميتافيزيقى، ممزق مابين العاطفة والواجب، فقد انكشفت ظهور اليساريين بسقوط الاتحاد السوفيتى وتوحش الامبريالية ممثلة فى أمريكا، لكن ترفض الأنا دفع الفاتورة وحدها، رغم كل اعترافاتها السابقة . إن قرار حل الحزب الشيوعى المصرى كان قراراً متعجلاً، فعندما حانت اللحظة، واندفعت تلك الكتلة الحرجة فى المكان والزمان المناسبين، وخرج المارد الذى انتظروه طويلا من قمقمه، لم تكن تلك الروح الثورية موجودة، وتلك الروح يمكننا الآن أن نفهم كيف أنها لم تكن تتلبس أو تسكن سمير عبد الباقى وحده، بل كانت تتلبس كل الرفاق:

" تماديت في تأنيبك لأنني واصلت عمري واجترار ذكرياتي إلى ذلك التاريخ المشئوم الذي أغراك فيه أصدقاؤك الاشتراكيون (!!) وحاصروك مع الظروف لكي تنهي وجودك . ظنًا منهم أو وهمًا منك أنكم معا بذلك ستبنون مصر وستخرجون بها من هوة الاستبداد والتخلف فضعتم معًا وضيعتمونا .. وبددتم طاقات الوطن لخمسين عامًا .. وانفجرت أمامي مأساتك ومأساة الوطن بشكل فاضح واضح .. عندما نضج الصراع الطبقي الذي تجاهلوه .. وتنامى الوعي العام بفعل قوة الدفع الذاتي لظروف العالم وتوحش الرأسمالية .. وخضوع الوطن الذي قاوم الاستعمار طويلا وتصدى لإملاءات الإمبريالية الجديدة التي أسقطت التجربة السوفيتية .. وتعرض شعبنا لأبشع صور القهر والفقر والإذلال .. فكانت ثورة (25) يناير التي طالت أكفها السماء وأسقطت الطاغية ولكنها عجزت عن قطف ثمار انتصارها لأن الجماهير تلفتت تبحث عنك لم تجدك . لأنك رضيت أن تنتحر ذات يوم .. متخليا عن مسئوليتك التاريخية يا صديقي ."

وسوف تندفع الأنا فى الحديث عن أهم سبب جعل الحياة ممكنة ،رغم غياب كل معنى بتصدع التيار اليسارى كله، وتحاول أن تجد معنى فى ذلك الطوفان من اللامعنى. كان الموضوع يتعلق بقصة حب منحت البطل القدرة على الاستمرار بعد خروجه من السجن، ولكن سيلفت انتباهنا بعد ذلك استخدام ضمير الغائب لأول مرة فى النص هذا الضمير هو ضمير المابين، ضمير وسطى، حاول الكاتب باستخدامه التعبير عن محاولة مستحيلة للتوفيق بين الأنا والذات، بين روح تحاول التوافق مع قانون مجتمعها والتحولات الجديدة وبين الذات الثورية. إن قصة حب البطل ستجمع بين النقيضين فالذات الثورية كانت كفيلة لو استمرت فى إلحاحها على تحدى المجتمع بكل تابوهاته والأنا التى تحاول التوافق ستخسر مهما قدمت من تنازلات.

"الحديث يجرنى إلى المزيد من الحسرة على غيابك فدعنى أقص عليك مامنعى يومها من الانتحار لألحق بك"

وهناك **فى "موال الصبا فى المشيب"** بجانب الضمير الأول، استخدام للضمير الثالث ، فقصة حبه مع جوزفين جاءت كلها، ولأول مرة فى العمل بضمير الغائب. وكأنه ذات اضافية تقف فى المابين، ذات ولدت من قصة الحب نفسها، لم يكن هو نفسه عندما أحبها، ولم يكن يطارده ذات أخرى. كان حضور جوزفين يشكل بداخله ذاتاً أخرى، ولأن الحكى تم بصيغة الماضى، فلابد من الحديث عن ضمير غائب، لاوجود له الآن فى لحظة الحكى. هذا الضمير ظهر واختفى مع جوزفين. لنرى كيف يصف جوزفين فى لقائه الأول بها فى الأتوبيس ، وهو متوجه نحو كلية الزراعة:

" خطف قلبه النمش الخفيف على الوجه النظيف النضر، ذكره بنمش ريفى سحره فى صباه..."

لقد أخبرها أنه كان فى بعثة وفهمت أنه يقصد السجن فضحكت فى براءة رائعة رغم العيون المتلصصة(...) لكنها لم تهتم بل أكملت ضحكتها بطبقة أقل ارتفاعاً وهى تقترب منه برأسها الجميل فانسدل شعرها ولامس جبهته، سحرته رائحتها وأسكرته، والبريق الذى لمع فى عينيها دوخه وهو يتابعها بحبتى عينه."

ونرى مما سبق كيف تلاعب سمير عبد الباقى في الحكي ، متنقلاً من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو الغائب أو بالعكس بحرية مطلقة. إن هيمنة السارد، سواء أكان متكلّما أم غائباً، بوصفه راوياً أحادياً يتحدّث باسمه وينوب عن الآخر، يحرم النّص من تعدّد الأصوات، ويجعل من الرواية مجرد عزف منفرد . لكن التعدّد في صيغ الراوي الذي ترافق مع تعدّد صيغ السرد أنقذ سيرة عبد الباقى من الرتابة والملل، فقد لجأ بجانب تعدد ضمائر السرد: المتكلّم أو الغائب أو المخاطب إلى تعدد الأصوات لتتحدث شخوصه داخل النص بما يتناسب مع كينونتها النفسية والاجتماعية والثقافية، فلم يكتف بالعرض والنقل والإخبار والوصف، ليحرر سرده من الهيمنة الأحادية للضمير الأول، تلك الأنا الاستثنائية التى طالما خبرناها فى الأعمال السيرية، ويثريه بالتنوّع حتى يقارب الحقيقة النسبية من مواقع مختلفة، ويترك ظلالاً مقصودة ومتعمدة للشك والالتباس والتأويل بما يسمح بتعدّد القراءات والرؤى والمواقف من أبطال الرواية/ السيرة ومن بطلها، كل ذلك فى محاولة لكسر نمطية السرد، وخلق صراعات درامية شيقة تتفاوت فى امتدادها على الشريط السردى، والحق أنه نجح إلى حد بعيد فى تحريك وقلقلة يقين المتلقى، واستدراجه من عتبة الاسترخاء إلى عتبة الفاعلية الذهنية والتخييلية.

اللغة

إنَّ الفصاحة لا تتوقَّف على كوْن هذه الكلمة مألوفةً مستعملةً، وتلك غريبة وحشيَّة، أو أنْ تكون حروف هذه أخفَّ، ولكن تعتبر فصاحتها بالنظر إلى مكانها في النظم، ومن مُلاءَمة معناها لمعنى جاراتها، وفضل مُؤانَستها لأخواتها.

عبد القادر الجرجانى

اللغة كعنصر سردي

كل نص سردي هو نص لغوي في الأساس، ونحن لا نرى الحياة إلا من خلال المسرود الذي تبدعه اللغة، وعلى مدار النصوص الثلاثة محور الدراسة لم يكن الوصف مجانيا بل جاء للتأكيد على عنصري الزمان والمكان، وأسهمت لغة الكاتب فى سبر أغوار الملامح الداخلية للشخصية. تعمل اللغة داخل النص بوصفها كائناً حياً شديد المرونة والقدرة علي التكيف عبر مسارها الدرامي الحكائي. من المعروف أن استخدامات اللغة تعتمد على الطريقة التي ينظر فيها الكاتب للحياة. هل هى لغة واقعية صرفة لنقل الواقع كما هو، أم أن الكاتب قد استخدمها لاعتبارات فنية وجمالية.

إن شاعرية نص سمير عبد الباقى تأتى من كونه ينظر للعالم من خلال رؤية شعرية حيث أن الأشياء ليست مجرد أشياء، بل تتجاوز ذلك لتصبح لغة ما ورائية تكثف المشهد وتركز القيمة الروائية، ومن ثم تصبح هذه القيمة هي ذاتها عنصراً يدفع بالحركة الدرامية للأمام.

فى زمن الزنازين: جاء الحوار بلغة جمعت بين الشاعرية وخفة دم العامية المصرية، ولأن ناقل الكفر ليس بكافر، ولأن المكان يصنع لغته، كان طبيعيا استخدام مفردات بذيئة وفاحشة، جاءت على لسان اللصوص والسجانة ونقلها الكاتب بحديث مباشر مثل (نيـ... الحكومة وماتوريهاش...) إلا أنه عندما لجأ فى سرده للأسلوب غير المباشر الحر، دخلت كلمات بذيئة لكنها غير فاحشة، واضطر الكاتب أحيانا لاستخدام العامية فى السرد مثل كلمة "النبطشية والظباط" وغيرها مثل مصطلحات السجن .

ومع إنّ السيرة تنقل الواقع المأساوى الطافح بالدم والقروح البدنية والنفسية ، فإنّ لغة الشعر الوصفية كانت البلسم المُرطب لفجاجة واقع الضباط القبيح . وربما كان استخدامه للتعبيرات والألفاظ التى نحتها شعبنا المصرى ، أحد تجليات هذا البلسم . فمثلا قال أحد المعتقلين على الطعام القادم من أسرة زميل (ياعم همّ شايلين وطابخين عشان ترم جنتك) التعبير المصرى هنا يعنى الطعام الجيد الصحى بينما (رمّم) فى العربى تعنى ترميم الجدار. ويقول آخر(إنتم بتغرقونى فى خيركم) فالغرق فى العربى يعنى الموت فى البحر بينما فى المصرى أخذ معنى مختلفاَ. واستخدم تعبير(نوز على بعض) ولكى يفهمه العربى لابد من ترجمته بمعنى الخبص أوالتقول إلخ واستخدم تعبير(بلاش تناكه) أى لاتتعاظم ويأخذك الغرور بالعربى. أما الألفاظ فهى بالعشرات مثل (برطم) أى

الكلام غير المفهوم (لمض) أى القدرة على الجدل فى الحوار(جرماً) أى العدد الكثير(جاب له الكافيه) أصابه بمصيبة. عصلج ، زرجن، (بوّق فيه) أى الإنسان البجح ...إلخ. [167]

وتتبنى " ولاهم يحزنون" نفس اللغة الفاحشة، أنها تتحدث عن طبقات فقيرة معدمة، لاحظ لها من تعليم أو ثقافة ويسيطر عليها شعور جارف بالظلم والاضطهاد. تصبح اللغة الفاحشة لا مجرد تعبير عن موقف آنى بل نوع من التنفيس عما تمور بها الشخصية من غضب. إنها شخصيات غاضبة باستمرار واللغة إحدى أدوات الشخصيات فى التمرد. حيث تتبنى تفيدة المتعة نفس لغة "فرج الله"

حبة نسوان لبو لقيوا جنازة يشبعوا فيها لطم على روحهم بيطفوا سهرجة قلوبهم من قلة الرجالة"

والوصف الذى يقدم به الشخصيات يظل وفيا للغة المكان والبيئة[168] ونظرة الشخوص للحدث، فعندما يصف الكاتب تفيدة يصفها مستعيرا نظرة حمدى الشبقية "**رفعت نصفها العارى مستندة على كوعها المرمر.** "

ولايستطيع الكاتب وقد اختار الريف المصرى فى الستينيات مسرحاً لأحداثه أن يتجاهل تراثاً شفوياً يتجلى فى الأمثال والحكايات والأغانى الشعبية التى تلخص إما حكمة هذا الشعب أو تسجيل صراع تقليدى يحدث دائما فى الريف بين الحماة وكنتها، فالأغنية هى نوع من التمرد بالفن ضد السلطة الأمومية التى تمارسها المرأة الريفية، ورغم توزع نفسية عبد الباقى الأب/الزوج بين الخضوع لأمه أو الامتثال لإرادة الزوجة، تبدو الزوجة دائماً هى المنتصرة ويلخص ذلك تلك الأغنية التى أوردها:

أنا المقعدين وأمك وسط الدار

ادبح لى الخروفين وأنا اقيد النار

أنا خروف محمر وانت خروف محمر

وأمك الرجلين، والصلاة ع المختار

وفى حديث فلاحات عن الشيوعيين، تتبدى لغة أخرى. إنها لغة مستعارة تلح عليها وسائل الاعلام لتوجيه هؤلاء الفقراء محدودى الثقافة، فأحيانا لاينطق الأبطال بما يعرفونه، ولكن بما سكبه الإعلام فى آذانهم، فالأخت نوال وهى فى طريقها للسجن تصدمها لغة الفلاحات " **غمزت واحدة فى خبث غير مبالية وهى تمصمص شفتيها وتلوى بوزها الممطوط وتقول: –رايحه له ياعينها الباكسة هى الناس دى ما بتختشيش**"

وحين يعاتبها البعض ترد المرأة قائلة:

– **هو أنا اللى بقول الراديو والحكومة ياختى هو اللى بيقول إن الشعوعيين دول بيعشقوا بعض.**"

وعندما يتصدى شاعر لكتابة رواية فأول مايثير انتباهنا هو مستويات اللغة. فالأسلوب هو الرجل كما يقول بوفون، ويعتمد الكاتب هنا على لغة تكاد تكون فى معظمها لغة صحفية أى الفصحى الدانية التى تتجنب

167

168 *سبق ووضحنا فى الفصل الثانى كيف فرض المكان لغته الخاصة على السرد*

المعاظلة فى القول وتتبنى الجمل القصيرة السهلة، لكنها شأن لغة الصحافة تحوى بين دفتيها مفردات عامية سواء ظهرت مقوسة أو دون أقواس. الجملة تقترب فى بنيتها من الشفاهية حيث تبدأ كثيراً بالفاعل لا بالفعل، والأصل أن اللغة العربية لاتصبر على الفعل لكن سمير عبد الباقى يؤخره متعمداً، وأحيانا نجد أخطاء نحوية لايقع فيها الكاتب غافلاً لكنها تأتى نتيجة السياق الشفاهى الذى يميل لتسكين الكلمة لا لصرفها.

اللغة أيضا هى بنت المكان الذى تدور عليه الأحداث حيث تستخدم مفردات ذات خصوصية البيئة الزراعية فى الدلتا، وأحيانا يتبنى النص لغة قد لانصادفها سوى فى بعض القرى بعينها مثل كلمة "مسرف" أو "خالت" هذا غير اللغة شديدة المحلية للأشياء مثل "الكنيف".

واللغة يمكن أيضا أن تتوسل بالأسلوب الحر غير المباشر الذى ابتدعه جوستاف فلوبير فى رائعته مدام بوفارى وهو ايراد الكلمات التى تستخدمها الشخصية حين الحديث عنها دون تقويس ودون أفعال القول مثل" **لم يكن أبى يدخل البيت وإيده فاضيه على الاطلاق**" فهذه الكلمة تحيلنا " ايده فاضية" إما للأب نفسه أو للغة أهل البيت فى الحديث عن الأب، لكن ذلك لايمنع الكاتب من استخدام مسهب للتقويس، لدرجة أنه أثقل النص وازدحم الفضاء الطباعى بالأقواس بصورة خانقة. وخير دليل على ذلك هو فصل "قل أعوذ" .

سوف نرى كيف استعار لغة نرجس نفسها لوصف مأساتها، والغريب إصرار سمير عبد الباقى على التقويس فى حين أن الجملة السابقة أو التالية للتقويس هى استخدام الأسلوب الحر غير المباشر، مأساة نرجس أنها:

كانت زوجة فلاح قصير نحيل من أولئك الذين حكم عليهم أن يلتصقوا بالطين منذ ولادتهم .. حتى يغوصون فيه مرة أخيرة إلى الأبد بعد وفاتهم دون أن يلاحظهم أحد ..

أخوه الأكبر تعلم صنعة (الترزية) وفتح الله عليه بدكان فتزوج في المندرة المطلة على الشارع .. وكان رَبْع القوام أبيض البشرة حليوة .. طويل القامة نظيف الملابس على الدوام .. على عكس أخيه زوج (نرجس) القِلَّه الذي (يبيت الخنفس في شقوق كعبه !) .

زوَّجوها منه رحمة بها وسترًا ليُتمها .. إذ كانت لها عين مصابة ، فكانت رغم جمالها وامتلاء جسمها الفائر (معيوبة) ويتيمة . وأقصى ما تحلم به حجرة تلمها ، وزوج تجلس في ضل حائطه .. كانت راضية بنصيبها من الدنيا ، لكنها لم تكن راضية عن نصيب زوجها .. بعد أن أفاقت من صدمة الفرحة بزواجها وعرفت حدودها الضيقة جدًا .. بدأت في التبرم .. تدفع زوجها للمطالبة بحقه في أن يستحم وأن يستريح .. وأن يكون بني آدم .. فأخوه الذي لا يشركه في عائد صنعته الرائجة .. يشاركه في رغيف الدرة الذي يخرج بجهده من الأرض .. وعليه إما (يبقى فيه عَدْل ، يا نشيل ده عن ده يرتاح ده من ده ..) . وخاصة أن عوَج (ملوك) زوجة الترزي قد زاد عن حده ، فهي منذ زواجها لا تكف عن مضايقتها ، تريدها خادمة في البيت مثلما زوجها خادم في الغيط .. ولكن (لا.. دا بعدك .. دا انا قريبة الأم) و(ما حدش يكسر عيني) .. (والحلوة تحلا ولو في الوحلة) ، (مش أقل منها يا بنت الناس) .. قبقاب بقبقاب وضفيرة مغسولة ومتسرَّحة بضفيرة مغسولة ومتسرَّحة .. وهدوم وإن كانت (باطسطة) و(شيت المحلة) لكن زاهية ومزهزهة

ونضيفة .. (العدَل بدَل) ، والقُصَّة المسبْسبة تداري عيب العين المعيوبة زي النضارة .. و(لمّ الجلة مش علّة) .. آه ..

مع ذلك نجد أن اللغة تأتى أحيانا أعلى من وعى وإدراك الشخصية فى حيزها الزمكانى، فعندما يتحدث سمير الطفل فى حوار أسرى أمام خاله وخالاته، نجده قد استخدم لغة فصيحة، قد نقبلها لو كان الحكى بالضمير الثالث، لكن الأداء اللغوى يفوق المستوى الإدراكى لطفل حين يحكى عن علاقته بالبنت زهزهان:

" تسللت إليها كانت مكومة فى ركن الحوش الداخلى المظلم لدرجة أننى لم أتبين ضياء جسدها المكشوف فى الظلام الذى شمل المكان. فركت عينى وأنا أناديها..فارتعبت .. غطت فخذيها المرمر ولما لم يفلح المزق فى سترها لمت قبة قميصها المشقوق بين كفيها وصرخت – مين .. وكأنها تسأل (إنس ولا جن؟) طمنتها أنه أنا.. فانفجرت فى البكاء ..بينما جسمها ينتفض من الألم والخزى. مددت يدى خائفا مبهوراً أربت عليها وأنا أقول (ماتزعليش حقك على انا ما قدرتش أحوشه) كانت دموعها تسيل على خديها الورديين فى صمت وهى تنظر لى فى دهشة. ربنا قال لى أن أتقدم منها وأحضنها ، ثم أشرب دموعها كطفل يرضع حليب الأم لأول مرة، ووجدتنى أفعلها وأعتذر لها وأنا ألهث ، كأننى أنا التى ضربها، غمرتنى بنظرة حنان وعرفان حزينة، ثم مالت برأسها على واستكانت فى حجرى وهى تستعيد أنفاسها اللاهثة وتهدأ كطفلة صغيرة ثم بدأت تهدئ حزنى وتواسينى "

طبعا كان بإمكان الكاتب تضمين ذلك الحوار فى سرده، وساعتها سيكون مقبولا أن الأنا الأخرى "أنا الشيخ" هى التى تستعيد الحدث، فيصبح الوصف مركباً تحليلياً، وسنتجاوز عن وصف خدودها بالوردية باعتبار أنها صوره حسية لابصرية، أى تدخل فيها حاسة الشم فى وعى وإدراك الطفل لأنه سيصف رائحة شعرها فى نفس السياق بالعنبر، أو أن ملمس خدها كان رهيفاً كالورد، لكن سيلاحظ القارىء أيضا أن القاموس اللغوى المستخدم فى السرد أكثر ثراء من قاموس طفل.

هناك مقاطع أخرى تتجسد فيها لغة أخرى رهيفة وشاعرية بامتياز، وقد سبق لنا الحديث عن لغة الوصف فى مشاهد عديدة، وعادة ما يستخدمها الكاتب فى تعبيره عن لحظات الشجن والفقد، وكذلك فى مشاهده العاطفية أو الحميمية. لغة تذكرنا بكلمات هايدجر التى بالغت فى الاحتفاء بلغة الشعر حيث اعتبر أن "اللغة نفسها هي تجلٍ للشعر" بحيث يصير "الشاعر في منزلة بين المنزلتين ؛ الآلهة والشعب" ، ويصير "تلقي الإشارات الإلهية" (لغة الآلهة المفضلة) هي عمل الشعر وتأسيسه للوجود.[169]

المستوى الثالث هو لغة الخاصة، وهى لغة ذات نزعة جمالية، يغلب عليها الحس الشعرى، فلنقرأ مثلاً كلمة ظهر الغلاف فى "موال الصبا فى المشيب" حيث يحافظ الكاتب على إيقاع مسجوع: "**تكتب باصرار الأنفاس الأخيرة؟ متحدياً الأيام الكسيرة، متجاهلا العقول الهامدة الأسيرة ، والمواهب الخامدة الفقيرة، التى سلمت أرواحها للشاشات والصحف الأجيرة**"

[169] انظر **رؤيـــــة في التنظير النقدي (النهج و التأصيل) محمود الزيات** سلسلة "كلمات" الهيئة العامة لقصور الثقافة

أما اللغة الوسطى التى جاء فيها الخلط بين الفصحى والعامية فلا نجد لها مبررا، حيث حرص الكاتب فى حواراته المباشرة على أن ينقل كشاهد أمين لغة الشخصيات بالعامية، لهذا نندهش حين يورد الحوار فى لغة تتأرجح بين الفصحى والعامية دون مبرر، مثال ذلك حواره مع أمه التى تقول عن حبيبته القبطية.

– لن أشرب من إيدها كوباية ميه.

إلا أن لغة سمير عبد الباقى شديدة الخصوصية أحيانا كما فى وصفه للساقية، قد تجعل من ترجمة نصه مهمة شديدة الصعوبة، ربما أصعب من إقامة ساقية جديدة، فقد استخدم مفردات تقنية شديدة المحلية، وربما يجد القارىء نفسه قد كد عقله ومخيلته فى محاولة تمثل مايقوله الرجل ذهنياً فتمثل الصورة صعب مع كل هذه المفردات:

" فليس سهلا زحزحة التابوت أو الطنبوشة واحكام تثبيتها فى المحور الحديدى المثبت فى حائط البئر إلا بحسابات دقيقة تسمح له او لها بالدوران فى يسر رأسيا. تلى ذلك عملية الحاق (الصغير) بها وهو ترس خشب ضخم رغم اسمه، يثبت رأسيا معها بدقة كى يدورا معا او بالأصح يديرها هو بحركته، ليخرج الماء من البئر ، إذ يكون التابوت الذى يغرق ثلثه الأسفل فى الماء قد جربت سهولة دورانه قبل تثبيتهما معا تماما"

وتستمر العملية شديدة التعقيد

"ثم تبدأ عملية تدكيك ضروس الكبير والذى يشبه الصغير ولكنه يطرح أفقيا فى فراغ مجهز بدقة مع تثبيته فى الأرض كى يدور. وتعمل ضروسه على تحريك ضروس الصغير الرأسى مع التابوت أو الطنبوشة حسب نوع البئر ومن محور هذا الكبير ترتفع الشعبة...

نتوقف عند هذا الحد .

ختاماً نقول إن اللغة التى تطارد عبد الباقى هى لغة شاعر، وتحديداً –رغما عنه– لغة عامية تفرض نفسها بأداء عال لتمتزج مع الفصحى، دون أن تعاديها أو تزاحمها، بل لتسهم فى وصف الماكن والشخصيات وتنقل الاحساس بالزمن، وكأن الرجل لايستطيع أن يفصل لغة نصه عن قراءاته ومستوى ثقافته وأيضاً عن بيئته، ولاتتنكر لموروثات ومحيط وبيئة شخوصه، لغة تدخل فى نفس المصنع الذى يشكل لغته الشعرية كشاعر عامية مثقف. وربما يتخيل القارىء أن بناء الجملة الشفاهى الذى يبدأ بالفاعل لا الفعل، واستخدام المفردات العامية هما ما صاغا تلك اللغة المختلفة، واضطره ذلك أن يهمل كثير من القواعد النحوية لأن جملته هى شفاهية بالأساس، لكن حقيقة الأمر أن سمير عبد الباقى قد استخدم فى سرده تقنية " الأسلوب غير المباشر الحر" أى ذلك الأسلوب الوسيط الذى اكتشفه اللغوى السويسرى شارل بايى الذى يجمع بين الأسلوب المباشر التقليدى، والأسلوب غير المباشر حيث يخلو من علامات التنصيص، ويخلو من بعض الخصائص النحوية، وأهمها اختفاء صيغة المتكلم والمخاطب. سيصوغ جملته بلسان الشخصية لا الراوى، فلا نجد أيا من أفعال القول وتظهر فيه صيغ الأسلوب الشفاهى مثل التكرار والحذف وعدم احترام التقاليد النحوية هذا غير المفردات والآراء التى تمثل طبيعة الشخصية نفسها لاطبيعة الراوى العليم، وكان فلوبير أول من استخدم هذا الأسلوب فى رائعته مدام بوفارى. على هذا لم تكن تلك الأخطاء النحوية أخطاء سمير عبد الباقى لكنها أخطاء "أنا" النص وشخصياته.

وهو أسلوب يناسب –بل ربما فرضته– طبيعة الرواية السيرية. طبعا يستطيع القارىء الرد بأن الكاتب قد أسرف فى تلك التقنية، وأنه كان من الأفضل لو ضيق حدودها خاصة مع الضمير الأول، وهذا رأى له وجاهته بلا شك، وأؤكد للقارىء العزيز أننى أيضا أتفق معه فى هذا الرأى.

الشخصيات

تختلف الشخصية الروائية عن الواقعية أو التاريخية لكونها أكثر تفردا وتميزا عند القارئ، ويمكنه فهمها فهماً كاملاً إذا رغب الروائي بذلك، فهو قادر على عرض حياة الشخصيات الداخلية والخارجية إلى حد معرفة أسرارها.

رولان بورنوف

البناء الفني للشخصية الروائية:

تعد الشخصية الروائية وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه، وهي ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع ، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، وعلى العكس من كاتب السيرة الذاتية، نادراً ماينسخ المؤلف شخصياته نسخا من الواقع، فالشخصية الروائية هي تفاعل حقائق كثيرة. أولاً فكرته العامة عن الناس التى تحددها خبرته الوجودية والثقافية ورؤاه ومواقفه من الحياة. أضف إلى ذلك أنها داخل هذا الأفق هي جزء من شخصيته هو ذاته، وهذا ما قصد إليه «باختين» بقوله إن المؤلف تتشظى ذاته إلى عناصر من الفكر والعاطفة داخل أجساد هؤلاء الأشخاص عبر التخيل الروائي[170]. ولهذا فإن تركيب البنية للشخصية الروائية هو مزج محسوب بين الواقع والخيال. و مقولة فلوبير الشهيرة: «مدام بوفاري هى أنا » تأكيد على هذا الجمع ما بين الموضوعي والذاتي.. الواقعي والخيالي.

لكن هناك من أكد على أن الشخصية الروائية هى مجرد شخصية ورقية أى أن الأبطال مجرد أفكار اكتست بالدم واللحم من خلال السرد الروائي. ألم يجعل كافكا من شخوصه أرقاماً وحروفاً، هل ننسى بطل روايته المسخ « ك»، فقد رأى أن الإنسان في عالمنا المعاصر قد ضاعت حقيقته الإنسانية، وفقد تميزه وتفرده. وهكذا تغير شكل الشخصية الروائية في الأدب المعاصر. وها هو ألبير كامى يصور لنا بطله «ميرسو» غريباً لأن المجتمع الصناعي الاستهلاكي قد أفقده القدرة على التفاعل مع الأخرين، بل فقد أبسط المشاعر الإنسانية حتى تلك التي تربط الابن بأمه، فلم يبك ولم يحزن لفقدها..

الحاصل أننا قد انتقلنا من البطل الأغريقي "ابن الآلهة" والبطل الملحمي في العصور القديمة الذى هو صوت الجماعة، إلى البطل الحديث الذى أصبح يتوزع بين ذاته وغيريته . وقد لعبت التحولات الاجتماعية

[170] انظر تقنيات السرد الروائي (2-1) بقلم عيسى الحلو الرأى العام 19مايو 2010م

والاقتصادية دورها فى جعل في الشخصية الإنسانية المعاصرة فى صراع دائم، بين تأكيده لذاته المهمشة والمقهورة، وبين تعاطفه مع الجماعة وهمومها.

كانت الشخصية في الرواية التقليدية هى الأساس ، فلا يمكن تصور هذه الرواية كما يقول عبد الملك مرتاض: " من دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يتأزم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع في ما بينها داخل العمل السردي. ولهذا يركز الروائيون على رسم ملامح الشخصية والسعي لإعطائها دوراً خطيراً تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي الذي يعرف كل شئ." لكن الروائيون الجدد قللوا من دور الشخصية فيقول صاموئيل بيكيت: "ليس هناك كاتب يملك الحق في أن يحمل صورة الحياة كلها بجميع معانيها الإنسانية لمجرد شخصية روائية. وأسوأ من ذلك ان يكلفها بحمل رسالة"[171].

الأسماء بين الغياب والحضور :

تسمية شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز كما يقول توماشفسكي. ويرى رولان بارت بأن اسم العلم، إذا جاز التعبير، أمير الدوال، إيحاءاته غنية، إنها اجتماعية ورمزية، ويتمثل مفهوم اسم العلم الشخصي في مجال الرواية بأنه تعيين للفرد، وخلق تطابق بين اسمه وحالاته النفسية والوصفية والاجتماعية، الاسم إذا هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني، يدل على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية. " بصفة عامة أصر معظم المحللين للخطاب الروائي على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها، فيعطيها بعدها الدلالي الخاص. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها، وتقود القارئ في قراءته للرواية. الغريب أن سمير عبد الباقى كان يتحرج أحياناً من ذكر بعض الأسماء ويختزلها لحرف أو اثنين مثل "**استقر بى المقام فى شقة حدائق القبة بصدفة غير مدبرة كصدفة معرفتى ب (م) فى المنصورة**" رغم أن ذكر الاسم لن يسبب حرجاً، فى حين أنه على امتداد النص يذكر رموزا سياسية وثقافية باسمها، ولم يتحرج فى منح النساء أسماء، حتى لو لم يتأكد القارىء هل هى حقيقية أم لا. بل ذكر أسماء اخوته رغم الخلافات الأسرية التى تبدت فى النص ويمكن أن تتعمق بعد نشر الكتاب ، لكن يظل إغفال بعض الأسماء غير مبرر.

فى رواية **ولاهم يحزنون** أبدع الكاتب، من وجهة نظرنا المتواضعة شخصيات رسمت لتعيش فى ذهن القارىء، ولو قدر لهذه الرواية أن تتحول إلى السينما على يد مخرج متميز فربما صارت واحدة من كلاسيكيات السينما العربية، لتقف فى مصاف أفلام مثل "الأرض" و"البوسطجى" و"شىء من الخوف" و"الزوجة الثانية". إذ تظل "فرج الله" و"نوال" واحدتان من أجمل الشخصيات فى الرواية العربية.

فرج الله

ربما لم تكن شخصية فرج الله جديدة، إنها الفتاة الجميلة التى يجنى عليها جمالها فيتم استغلالها بدءا من التحرش بها حتى افتراس جسدها سواء بالاغتصاب أو بزواج عرفى أو سرى، لكن انغماس الكاتب فى تراب

---

[171] نفسه

بيئته جعل "فرج الله" تتحول من فتاة مهيضة الجناح، لا بأس لها ولا قوة، إلى إحدى شخصيات الواقعية السحرية حيث تتصارع معها العفاريت والجان وكل القوى السفلية، وفى النهاية تقف فى صفها وتجند نفسها لإفشال الجنازة الرسمية، وتحويلها لمشهد فضائحى لن تنساه القرية. فرج الله سليطة اللسان، لكنها مظلومة تقاتل هؤلاء النسوة، اللاتى كن سبباً فى حرمانها من جنينها، ولاتملك رفاهية الهروب من القرية، ولا تملك إمكانية قطع علاقتها بالشيخ مقبل. الجوع يعيدها كل مرة اليه، ولاتملك سوى جسدها الباذخ والممتهن فى آن واحد .

لحظة واحدة عاشت فيها أنوثتها وهى اللحظة التى احتواها فيها حمدى ابن الشيخ مقبل نفسه، حين رآها عارية تستحم. ربما يدافع النص عن نفسه أنها قد وجدت نفسها ضائعة، فضعفت أمام شاب مازالت به فورة الشباب، وأن جسدها لم يقنع بجسد مقبل الضعيف، ورغم أنها قد تزوجت بمقبل عرفياً فقد سلمت نفسها لابنه الأكبر. لكن هذا الموقف أفقدها الكثير من تعاطف القارىء، ولو عكس الكاتب تراتب الحداث فجعلها تحب حمدى اولاً وقدم مشهد اللقاء الجنسى بينهما على زواجها مضطرة من الرجل لأنها لاتستطيع قول الحقيقة أما خوفا من جبروت الرجل أو خوفا على حمدى، لأصبحت فجيعة القارىء فيها مضاعفة، على هذا يمكن القول إن فرج الله ضحية أيضا لسمير عبد الباقى.

لعنة "فرج الله" تطارد كل عائلة مقبل، فيصبح حمدى بعد ذلك عنيناً مع زوجته عزة البدرى ومع ذلك ففحولته تطاوعه فى علاقاته المحرمة، وكأن تلك الخطيئة التى اقترفها دون علم أنها زوجة أبيه، قد منعته من أية علاقة مشروعة. أما الأخ الثانى مجدى فلن يتزوج نوال الفتاة التى يحبها، وتكون نهاية مقبل بشعة فالرجل المهاب الشأن يصاب بانسداد فى الأمعاء ثم يبول ويتبرز لاإراديا ولا يحرك ساكنا. بل إن عزرائيل نفسه يسخر منه وهو لايستطيع أن ينطق بكلمة فيموت دون أن يسمعه أحد.

واللغة الفخمة التى يقدم بها شخصية الجانى الشيخ مقبل سوف تختلف وتصبح أكثر فحشاً وابتذالاً، فلغة فرج الله لها مايبررها من شماتة فى موت الرجل الذى دمرها. فرج الله الآن هى ذلك الوجه الآخر الفضائحى الذى سيكشف الكاتب عنه بالتفصيل :

" كلهن يعرفن قصة طردها من جنة الشيخ مقبل ذات ليلة شتوية باردة مثل هذه كالكلبة من جنة الشيخ مقبل ومملكته بعد ان كادت تفوح بسببها رائحة الفضيحة"

تظل اللغة الفاحشة سمة المكان والشخصيات، قسوة المكان تتجلى فى الألفاظ الجنسية وفى عنف وغلظة ردود فعل الشخصيات، لكنها تسهم فى وصف بشاعة مقبل، فلغة فرج الله تفضح المسكوت عنه من تاريخ الرجل، فموت العجوز لا يقارن بموت طفلها، كما أن الرجل ذهب غير مأسوف عليه، فقد كان بالإضافة للكثير من الأشياء القبيحة، زير نساء. على هذا تصرخ بحدة فى النساء

" – تعرفوا ايه عن الموت ياقحبة منك لها..

– محروقة قوى يابنت سعدة ؟ حيوحشك بتاعه يالبوة.

– يابنوت الكلب كلنا خرا وخرسنا.

ونية فرج واضحة منذ البداية، إنها تتحرق شوقا للانتقام من الرجل الذى جنى عليها"

" **– نسوان ملاديع بدل مايزفوه بطبلة ويجرسوه.**"

ويتبنى الرجل نظرة الراوى العليم، رغم أنه حين يرى بعيون الشخصية، يصبح السرد أكثر روعة وفنية، ولنلاحظ الفارق بين ماتراه الشخصية فرج الله فى أزمتها:

" **صرخت فى الجدران القاسية الكالحة المتهالكة، ونهرت ماتجمع أسفلها من أشباحها الخاصة وشياطينها المألوفة التى حاصرتها عيونهم شامتة أو لائمة أو متعاطفة**"

وبين مايراه الكاتب:

" **قطرات الماء البارد تتسلل لتلسع برودتها فوران جسدها الجميل المهان المشتعل كالجمر الحى**"

يستخدم الكاتب هنا لغة الراوى الإله الذى يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرف هى عن نفسها، وبلغة أعلى من وعيها، وبمفردات تتجاوز قاموسها اللغوى:

" **تجز على أسنانها حتى تحس بطعم الدم المر الذى نزفته يوم فض بكارتها، برضاها بعد أن دوخته وامتنعت عليه حتى جننته، وأفقدته وقاره وشككته فى مكانته التاريخية**"

ومافعلته زوجة الشيخ مقبل بفرج الله لم يأت لا بعيون الزوجة أو بعيون الضحية، لكنه جاء بعيون الكاتب وبلغته:

"**استفردت بها هى وبناتها وبعض ممن تعودن حفظ أسرار أولياء النعمة.. كتفوها ونكلوا بها ومرمطوها، وتكفل عود الملوخية وتراب الفرن والرفس فى البطن والعبث بكل وحشية فى فتحاتها السرية باسقاط جنين الحرام**"

هنا يبدو الارتباك واضحاً فى منطق السارد، فالراوى العليم يعرف أن الجنين ليس حراماً، لأن الرجل كتب لها **ورقة** " **لترضى بالحلال العرفى**" كما أن اللغة التقريرية لم تفجر الطاقات الدلالية للحدث، وطبعاً " ليست النائحة الثكلى كالمستأجرة" فلو حكى الكاتب المشهد من وجهة نظر فرج الله لجاء مختلفاً بكل تأكيد، والمشهد يشتمل على امكانات تصويرية عالية لم يحسن الكاتب استثماره على غير عادته.

وتتفاقم أزمة فرج الله وتزداد عمقاً، لقد نشأت يتيمة الأب وهرب أخوها من القرية ، وهى تواجه مصيرها دون سند، والقدر لم يرحمها لكنه رحم أمها:

"**وبعد انتقال أمها متعجلة رحمة ربنا أصبحت روحها هى الأخرى طيفاً فى معية جنياتها وشياطينها الرابضين فى أركان الدار المظلمة** " **وفرج الله تخاطبهم قائلة – ابن الكاااالب شاهدين عليه؟**"

والحديث عن مأساة فرج الله لايكاد ينتهى إلا ليبدأ من جديد، سيكون صراعها هذه المرة مختلفاً، فيقول الكاتب: "**أخذت فرج الله بعد أن ألقى بها خارج مملكة الشيخ مقبل نصيبها ونصيب عشرة نساء أخريات من**

الظلام" والظلام هنا أشد قسوة وأشد هتكاً لها، بل يكاد يظن القارىء أن الحديث هنا يدور عن اغتصاب مقبل، ولكن الظلام يغتصبها هذه المرة اغتصاباً من نوع آخر. إن قلبه لايرق من أجلها لحظة قبل مواقعتها. كما أنه أكثر عنفاً وقسوة من اغتصاب مقبل.

" لمسته، تحسسته، احتضنها، عصرها، كتم أنفاسها، مرغها فى التراب، وضرب بها الحيطان، أرعبها، زلزل كيانها. حايلته، بكت تحنن قلبه، أعطته نفسها، عاشرته كعبدة ،لكنه أبدا لم يرحمها وماإن يجف الجاز فى المسرجة التى لاتملك ثمن ماتبل ريقها كل يوم، وبعد أن صارت لاتتحمل مر الشحاتة، مرة بعد مرة حتى تعود إليه مستسلمة، يختطفها فى جوف لا قرار له، ويتوحد معها فى فراغ الدار.. كائنا لزجا سميك القوام يحيطها بألف ذراع وزبان ..يجعل من جلدها مداسا لآلاف الأقدام والأيدى والأذرع الثعبانية الهلامية"

واذا كان الشيخ مقبل قد ترك بصمته على فرج الله فالظلام يترك بصمته عليها هو الآخر، بصمة الشيخ مقبل كانت الجنين المجهض وذبول الجسد، أما بصمة الظلام فهى ذبول الروح والجسد. لقد ختمها بميسمه فصارت كائناً مرعباً أو سفلياً. بعد اغتصاب مقبل يمكنها أن تنال شيئاً من الشفقة، لكن الفقر والظلام سيحرمانها من أية نظرة إشفاق أو تعاطف. مع مقبل كان يمكنها أن تحب الناس مثلما حدث مع حمدى، لكن مع الظلام ستبادل الجميع كرها بكره.

"لم تكن تعرف أن عينيها تلمعان فى الظلام كعينة هرة متنمرة حتى أن بعض المارة كان يسمى باسم الله حين يقترب، إذ يرعبه بريقها وسط كتلة الظلام المستطية الكثيفة التى يصنعها الباب الغائر فى الجدار البعض. كان يقرأ آية الكرسى بصوت عال...كانوا يدارون ويكتمون رعشة رعبهم، ويكتفون بالنحنحة أو بالقاء التحية فى همهمة مجروحة بالشك (سا الخير يافرج) قليلا ماكانت تهتم بالرد وبعد موت أمها لم تعد ترد أبدا على أحد، تحملهم جميعا جريمة قتل طفلها..."

الجدير بالذكر، بل المؤسف، أن فرج الله حكاية جميلة فى بداياتها ولم يكن مقدراً لها أن تستمر نحو غاية ممكنة أو نهاية سعيدة، لقد تحولت مرة واحدة لحكاية كابوسية، فهى لم تصبح الفقيرة التى أخذ الأمير بيدها نحو القصر أو التى حملها ابن السلطان إلى مملكته، أو خطفها الشاطر حسن فوق جواده نحو مدن البهجة الملونة"" **الحواديت التى سمعتها جعلتها تضع نفسها باعتزاز فى مصاف أميرات القصور وبنات السلاطين**" لقد راهنت فرج الله على جسدها الثرى العامر بالثمار، كانت تعرف سطوته، وتعلمت كيف تدافع عنه لتضمن لنفسها "**عريسا يرفعها من بئر الذل بعد طفشان الأخ الوحيد حافظ القرآن**" الذى ربما صار يعمل فى القوادة. لكن مقبل أجهض تلك الأحلام كلها مثلما أجهض جنينها. الصبر والعناد هما الصفتان اللتان تميزان فرج الله ، لقد ظلت على امتداد النص تحتشد وتهيء لنفسها هى وأشباحها فرصة الانتقام من جلاديها.

ونلاحظ بصفة عامة أن وجود المرأة فى أعمال سمير عبد الباقى يتجاوز مجرد النظرة الشهوانية أو الرومانسية. إن المرأة ترتبط دائما بصناعة الحياة، فأم سمير لاتتى تظهر فى كل أعماله باعتبارها القادرة على صناعة أسرة، ونوال أو آمال هى نسخة أخرى من أنتيجون التى تقف ضد كريون أى السلطة بكل أشكالها. كانت قضية انتيجون مع الموت لكن قضية نوال مع الحياة، إنها ايزيس الجديدة التى لاتبحث عن أوزوريس، ولكن عن

أخيها وتقاوم السلطة، سلطة ست إله الشر. إن نساء سمير عبد القادر قوية وعنيدة، هن فى صبر ناعسة وعناد أنتيجون.

أم سالم/ أم سمير:

وفرح أم سالم يذكرنا بأفراح قطر الندى " **تأتى من البلد المجاور فى تختروان وأربعة عشر جملاً وحصان، بعدد الأربعة عشر مديرية، فى زفة تمتد على طول الزراعية من الكفر للمنية**"

ولم يكن حسن تربية وتدبير أم سالم /أم سمير فى الموال فقط سببا فى تفردها بل كانت الست علية "**تسامره وتضىء لياليه الفقيرة بحكايات ألف ليلة وأزجال ابو بثينة**"

والحديث عن أم سالم هو نفسه الحديث عن أم سمير هذه المرأة البندرية ابنة صانع السواقى " **التى لم تعرف كفوفها لت الجلة ولا خمش الأشبر الجاف ولاشك سل النخل وانصال الغاب والذرة الشامية**"

وشخصية عزة البدرى زوجة حمدى وصديقة نوال التى رفعت قضية للطلاق بايعاز من نوال وأخيها سالم، تشبه نوال كثيراً، والحق أن هذه الشخصية خرجت كل واحدة من الأخرى، فنوال تكاد تكون عزة، وحمدى يكاد يكون مجدى، وكلاهما أبناء مقبل:

" **عزة ليست فى زهد ناعسة ولا هو فى قدسية أيوب" السبب " جمالها وشخصيتها يجعلانه أمامها مرعوشا مرعوبا كالمذنب لا يجرؤ على النظر اليها، حاولت معه، ساعدته بلا فائدة، ثم اختلط الأمر بالسحر والاغواء والشعوذة. عرضها لتجارب مؤذية مع النصابين والدجالين**"

وفى مجتمع ميت سلسيل الذكورى، تصبح عزة هى المتهمة دائماً بلا ذنب أو جريرة، والغريب عدم احساس حمدى بمأساتها ، ووصل به الأمر لفقدان كل شعور بالنخوة أو الرجولة:

"**شكت له ما حدث من أحد نصابيه الدجالين الذى حاول أن يقنعها أن تحل مشكلتها سراً، بل وحاول الاقتراب منها واغوائها، ولما نهرته وطردته. ثار هو وهاج واتهمها أنها لاتريد الشفاء (عجيبة وكأنها هى المريضة)**"

وهناك **الست ستوتة** التى تبحث عن ابنها المتهم بالشيوعية وتحكى حكايتها لعساكر القطار ، ويمكن هنا مقارنة موقف الأب بموقف تلك المرأة البسيطة. تعتبر هذه الشخصية، رغم أنها إحدى آليات الكاتب لإبطاء سرعة النص، شخصية نموذجية وأعنى بذلك أنها تلك الشخصية التي يرسمها الروائي بوصفها ممثلة لجيل أو طبقة أو فئة أو مجتمع، وتبرز فيها اتجاهات ما يمثله وسماته المميزة، وتمتاز عن الشخصية العادية بأنها تختزل سمات الطبقة أو الفئة التي تمثلها، ويهدف الروائي منها إلى بيان رؤيته نحو الفئة المستهدفة التي تختزل سماتها في هذه الشخصية، والحق أنها فلاحة فصيحة، ولا تخلو مجادلتها من منطق:

قال ابنك ملحد وضد الاسلام وعايزها شيوعية، قلت له: اخرس ده تربية ايدى، مالرسول كانوا بيقولوا عليه ساحر وكذاب ياكذاب، دا انا ابنى يقلع قميصه للعريان، ويعطى اللقمة من بقه للجعان"

سنرى عناد تلك المرأة وعدم فقدانها إيمانها بابنها، وإن أفتاها وأفتاها زبانية النظام، فنساء سمير عبد الباقى ترى الأمور بقلبها، ولاتسلم أذنها لأقوال السلطة.

نوال:

يتوزع نوال إحساس بالظلم من ناصر من ناحية، ومن أهل القرية من ناحية أخرى، لكن موقف الشيخ مقبل من أخيها سالم هو بالتأكيد أشد مايثيرها لأنه" **هو اللى وز عليه...هو اللى دل الظابط ع البيت وصحح لهم الاسم الغلط اللى جايين بيه**" وموقف نوال من عبد الناصر، هو مبرر للحديث عن شخصية سالم، وما أقل دور سالم فى المتن الحكائى المستمر لثلاثة أيام، لكنه بطل فاعل فى المتن السردى، والسؤال الذى يدق رأس نوال باستمرار هو: "**لمصلحة مين ؟ يقبض على أخيها وزملائه وهم الذين وقفوا إلى جانب عبد الناصر بقوة...** " ففى القاهرة مع الأخ سمير/سالم تفتحت أمامها أبواب جديدة، جعلتها تعيد النظر فى رؤاها الريفية الضيقة :

"**قرأت مجلات الحائط ... وتعرفت على زملاء له وزميلات ، بنات زى الورد، تعجبت فى البداية بل واستنكرت حضورهن إلى شقة طلبة عزاب عشان الاجتماعات، لكنها صادقتن وعرفت أنها تفكر كعوانس الكفر**"

ونفس الوجوه التى سجن سالم من أجلها هى التى تثور عليها لأنها قد تلغى الزيارة ، فلا تفهم نوال كيف يقفون ضدها، وما دخل سالم السجن إلا من أجلهم:

" **كانوا مثلهم تماماً نساء ورجال على سلم منزلهم جاءوا يصرخون مستنجدين بسالم ... لحق بهم أصدقاؤه من الطلبة واستطاعوا يومها إفشال مؤامرة سرقة المعونة وتوزيعها على أصحابها، كانت لوجوههم نفس الملامح المتربة المتعبة، ولكنهم كانوا يزغردون، ويلوحون شاكرين، ونظرات العيون مليئة بالعرفان.**"

وتكاد تكون هناك قصة حب غير مكتملة بيين آمال ومجدى الإبن الثانى للشيخ مقبل. هذا شخص آخر غير الذى كان يطاردها فى المطبخ، ويمسك يدها فى السينما. الآن حين يقابلها فى المنصورة يكشف عن وجه آخر شرس وعدائى، فيمنعها من زيارة سالم، إنه صورة أخرى من حمدى الذى روج لإشاعات السلطة أن الشيوعيين يمارسون العشق المحرم. ونعود للسبت لقد اكتشفت آمال حقيقة مجدى فتصرخ "**ابن الكالب بان على حقيقتك ياندل**" لكن فجيعتها لن تثنيها عن الزيارة، ولن تتخلى عن ذلك السبت /صليبها الذى تحمله فى عناد:

" **غامت عينها بالدموع فمسحتها بكمها بعد أن وضعت السبت لتريح ذراعها وهى تتلفت حولها خوفا أن يشاهد أحد جبل القهر الراسخ على أكتافها..صلبت عودها وحملت السبت ومضت مسرعة**"

ونوال لابد لها من تصريح نيابة، فقد رفضوا فى السجن أن تقوم بزيارة سلك، ورغم تقاعس الأب، وخذلان الأقارب، وخيانة الحبيب مازالت هى وحدها تحمل الصليب/ السبت وتمشى نحو قدرها. لقد قررت منذ اللحظة الأولى القيام بزيارة أخيها السجين " **ولو اتهدت السما على الأرض**"

نشأت هانم :

وبغض النظر عن موقفنا من زوجة **الشيخ مقبل** العمدة فمازلنا نقول أن دور المرأة فى حماية البيت والاحتفاظ بكيان الأسرة هو سمة واضحة فى أعمال سمير عبد الباقى، فحتى لو مارست الهانم أنواعا من الظلم، وحتى لو صارت امرأة طاغية مستبدة، فهى مقتنعة أنها تدافع عن وجود أسرتها، على هذا يمكنها أن تفعل أى شىء فى سبيل تلك الأسرة، هى التى أسقطت حمل فرج الله، وهى المحمومة فى بحثها عن الورقة التى تثبت زواج فرج الله من العمدة، وهى التى تتولى هى وبناتها تنظيف الغرفة بعد رحيل الرجل، وإغراقها بالبخور. نعم لقد فاحت رائحة فساد الرجل مجازياً وفعلياً ، تلك الرائحة التى ستزخم أنوف المعزين، الهانم رغم أنها "**شاربة ناره ومراره**" هى التى تبعث باحثة عن ولديها هى أيضا التى تتولى إقامة جنازة تليق بالعائلة .

"الشنقيط" سيكون نائباً للست من أجل الترتيب لجنازة لائقة، لكن أهم من ذلك، حرصها على الوليمة الباذخة التى سيكون لها فائدة مزدوجة، فهى تتجاوز كونها وجاهة اجتماعية، وشغلاً للفقراء والبسطاء عن الخوض فى سيرة العائلة، بل تتجاوز ذلك لتكون رشوة لفقراء الأرض ولملائكة السماء، إنها تريد من تلك الوليمة:

" **سد حنك الجميع لقطع الألسنة بملء البطون، فيهمدون عن النميمة وتقليب المواجع ولذة كشف المخفى ويدعون لها ولأولادها بالستر والبركة وللفقيد بالرحمة . أبواب السماء عادة ماتلين أكثر وتستجيب أسرع لدعوات وأصوات المحرومين والجائعين عندما تكون حارة ومن القلب مضمخة بطعم ورائحة الزفر واللحوم**"

مشكلة الزوجة مركبة هى لاتجد ورق زواج الفقيد من فرج الله ولا تجد ولديها حمدى أو مجدى بجوارها، مع ذلك تتماسك لتتابع مشكلة الوليمة، وإعداد جنازة مهيبة طويلة لائقة سيحضرها علية القوم، وتخاف أن يفسد أحد خرجة الشيخ، فتستدعى المقرئة العمياء "نعيمة العامية" هذا غير جهودها لتجهيز المقبرة، وإعادة بنائها بسرعة لتليق بالمرحوم. إنها وجه آخر لنساء عبد الباقى، وجه المرأة فى جبروتها.

رتيبة:

وانتقام فرج الله جاء أيضا من رتيبة، فتلك الأداة التى شاركت فى قتل طفلها، لابد أن تنال حظها من الانتقام والتنكيل. الضعف ليس مبرراً للمشاركة فى القتل، ربما يمكن السكوت عليه وهذا أضعف الشر، لكن أن تكون يداً تقتل فهذا ما لم يتسامح معه الكاتب، ولم تغفره لها فرج الله:

"**كانت رتيبة هى التى كتفتها للست ومعاونتها ليلة حكموا على جنينها بالموت قبل الأوان وهى التى واتتها الشجاعة فلعبت الدور الرئيسى فى قتله ، هى التى أدخلت عود الملوخية بين فخذيها المشدودين، وهى التى مدت يدها تلتقط رأسه، وكانت الوحيدة التى حدق فى عينيها مباشرة بعين كعين السمكة تشغل نصف رأسه، وظل محملقا لايرمش فى عينيها حتى غطتها بكف ملوثة بالدم وماء البطن**"

رغم أن رتيبة شخصية لاتنقصها الشجاعة بل هى رغم كل شىء الوحيدة التى وافقت على القيام بالمهمة الصعبة وهى حمل صينية من طعام " الرحمة والنور" إلى فرج الله.

" رتيبة التى رأت عزرائيل مع المرحوم وعاينته بالضبط كما رآه هو... رتيبة كانت الوحيدة التى رضيت أن تأخذ الصينية لفرج الله. الكل خاف ذلك حتى أولئك الذين يخاوون جناً من تحت الأرض مثل بهنونة وعيوشة وبنت أم تلاته أو الذين كشف عنهم الحجاب وبهم تسبب الأسباب"

وفرج الله تعرف كل ذلك فتهيأت لاستقبالها هى وأشباحها، أما سمير عبد الباقى فقد حشد مهارته الأسلوبية هو الآخر لتكون نصيرة لفرج الله.

"حوطت فرج الله عليها بذراعين كالمدارى وأخذتها فى حضن كاللهب... لكن أحدا لم يجرؤ على الاقتراب من الباب المغلق الذى كانت تمور وتتصاعد خلفه همهمات الأشباح وأصوات غامضة تشبه مضغ وتكسير عظام وضلوع ودقات طبول مجهولة كطبل زار رهيب.

كانت فرج الله تمسك برتيبة مثلما أمسكت بها يوم تنفيذ حكم الاعدام فى وليدها الذى لم يأت، تحيط بها أشباحها وعفاريتها وهم يدورون فى جنون... ورأت رتيبة الجنين الذى كان قبل أن يبعث أمامها فى ضعف حجمه ساعة سقوطه وإن لم تتحدد ملامحه تماما.. لاشىء سوى تلك العين الكبيرة الواحدة التى أرعبتها يوم مولده وموته . كانت تزداد اتساعا حتى صارت باتساع القاعة، وكانت عميقة كالظلام الذى تتمرغ فيه على الأرض، تحاول فى يأس الافلات من قبضة فرج الله التى كانت تجاهدها للدخول بين فخذيها ولاتقدر، لكن أحدا من أشباحها الأنذال لم يساعدها، بل ظلوا يدورون فى ضجة يختلط فيها دق الطبول العالى بالصراخ والتدافع المجنون، مما أعطى الفرصة لرتيبة أن تتملص من براثنها، وتزحف على الأرض جاهدة كى تفلت من خمش أظافرها وعض أسنانها"

ويتجاوز سمير عبد الباقى مسألة الايحاء النفسى، مادامت رتيبة تحت قبضة الرعب، وفرج الله بين كف اليأس، ليجعل الحدث يمتد ليشمل قرية بأكملها توقعت ألا يمر اللقاء على خير، فتركوا خيالهم الريفى يجمح ويجنح ويجعلون من الحكاية أسطورة محلية، ولا مجال للتشكك فى وجود تلك الأشباح:

"بكل أيمان المسلمين أقسم كثيرون من الجيران أنهم سمعوهم أيضا بآذانهم ورأوهم معها رأى العين وهم يطاردونها بقطع اللحم وأوانى الطعام على رنات الصينية الفارغة التى كانت فرج الله المسكونة تدق عليها كدف هائل دقات زفة عرس مجهول"

والخاتمة تأتى بفشل كل الترتيبات. لقد نجحت فرج الله فى الانتقام، واسقاط مؤسسة قديمة كاملة، لا مجرد الاحتفال الجنائزى الذى أرادوا له أن يكون مهيباً لتستمر سلطة ونفوذ الرأسمالية الريفية، لكنها ما كان لها أن تنجح دون معاونة أشباح البيت، تلك الأرواح المظلومة المعذبة.

لنبدأ مع الأشباح

" اختبات أشباح وعفاريت فرج الله عندما رأت الشنقيط قادما من بعيد... ولو أنه التفت لوهلة قبل خروجه من باب الدار لشاهد زمرة من الأشباح تتابعه متلصصة من كل الأركان المظلمة تلصص من يخشى إغضاب فرج الله التى حذرتهم حين رأته أن يظهروا له..لكنه عندما اختفى عن الأنظار وصار بعيدا عن متناول الأصوات رقصت وزاطت وهاصت وأحاطت بفرج الله تنتظر أوامرها عما ستفعله فى هذا اليوم العصيب.

نظرة فرج الله أخرستهم جميعا فانكمشوا مبتعدين عنها فى انتظار ماسيكون"

تتململ أشباح فرج الله، تريد الانتقام هى الأخرى، واذا كان النص لم يحدثنا عن ظلم تعرضت له الأشباح على يد الشيخ مقبل، لكن سمير عبد الباقى أراد أن يؤكد أن المظلومين والمعذبين ينتظرون لحظة معينة ليحتشدوا وينقضوا على قاتليهم وجلاديهم، وكأنها نبؤة بثورة يناير التى خرج فيها ما ظنهم النظام قد ماتوا منذ زمن بعيد، وكأنها كتابة مستقبلية

"ولما زادت زمزأة الأشباح والعفاريت وعلا صوت احتجاجهم على فرج الله، زعطت فيهم فانكمشوا وعادوا للظلام، وقبل أن تتسلل خارجة حذرتهم من متابعتها أو الخروج من البيت، لكنهم لم يكونوا ينوون التخلى عنها مهما حدث، لذلك ما إن اختفت وراء أول انحناءة فى الحارة حتى انطلقوا وانتشروا فى سماء القرية معربدين صارخين قاصدين المكان الذى تقصده فرج الله بالضبط."

والحقيقة أن أشباح فرج الله كانوا يجادلونها ليلة الجنازة، لكنهم لم يحاولوا ابدا ان يثنوها عن موقفها، إنها مجادلات تشبه مجادلات الميدان، لكن الاتفاق العام هو الانتقام:

"تحملت كثيرا من لوم وتعذيب أخيها الهارب، وصبرت على تأنيب أمها الميتة قهراً وجاهدت كل ليلة لتمنع بكاء طفلها الموعود، لكنها اليوم لم تسكت بل ردت لأخيها الصاع صاعين، وأخرست أمها وكتمت أنفاسها أكثر من مرة، وحاولت إرضاع الوليد الموعود، لكن لبنها كان يسيل سهلوب نار حامض يجعله يزداد فزعا وصراخاً، لكنه كان رغم ذلك ينمو ويكبر ساعة بعد ساعة فيجهدها ويرقدها تحت قهر عضاته وقرصاته الجهنمية. الآخرون من أخوال موتى وأعمام مقهورين كانوا معظم الوقت حولها متفرجين وأحيانا مؤيدين لها ضد أخيها أو مشجعينها على تعذيب أمها"

ويذهب سمير عبد الباقى مذهبا آخر فى الحكى وهو استيعاب وتبنى الحكى الشعبى، فهو يشخصن الأشباح بيقين الراوى العليم، لا من وجهة نظر الشخصية. إنه يؤمن لا بوجود تلك الأشباح لكنه يؤمن أن أرواح المظلومين والمقهورين ستنتقم من جلاديها وقاتليها، لذلك نجد واحدة من أعذب وأجمل الوحدات السردية فى الرواية العربية، سمها ماشئت فانتازيا أو واقعية سحرية.

لقد اقتنعت فرج الله واستسلمت لأشباحها التى خرجت معها، ولنتأمل كيف يتحول وصف الموكب إلى فانتزيا حقيقية، ففجأة:

" انطلقت تلعلع زغرودة عالية طويلة حادة مرحة حطمت بها فرج الله واجهة الجنازة الزجاجية حين انشقت عنها الأرض مزلزلة أمان ووقار الموكب. بالضبط أمام النعش انفجرت تلك الزغرودة التى لم تنقطع ولم تخفت فأخرست صرخات الندابات ... كانت فرج الله تزغرد وسط عفاريتها وأشباحها عارية ملط كجنية بحر وهى تدق على الصينية دقات منغمة بلحن اتمخطرى ياحلوة يازينة"

رجال دولة وضيوف وأكابر.. زهور وأعلام وموسيقى.. كل هؤلاء تكفلت الأشباح ببعثرتهم وتمريغهم فى التراب، فهم قمة هرم الفساد المسئول عما وصلت إليه "فرج الله":

" كانت أشباحها المتربصة وعفاريتها المتحفزة قد انطلقت وانتشرت حول وفوق وخلال الجمع الذى فقد تماسكه وانتظامه صارخة ترقص وتزعق مثيرة رعباً مضاعفاً عند النسوة فى حلقات الندب فانضممن إليها يرقصن ويزعقن فى جنون مرعب... ولم يعرف الذين فى المؤخرة إلا بعد لأى وبشك كبير حقيقة ماحدث فى المقدمة، لكن كثيرين دفعهم حب الاستطلاع للتزاحم فى فوضى المفاجأة لاختلاط الزغاريد المرحة بصراخ الرعب بآهات الألم بتخيلات ملأت الرؤوس التى لم تبصر بعد بأشد الاحتمالات شراً، وشنت القلوب التى لم تعى ماحدث بالتخمينات المرعبة، حيث لم يستطع أى خيال أن يفسر ماحدث ولا أن يفسر سر الصفعات والشكشكات والقرصات واللكمات التى بدأت تسددها أيدى مجهولة وأظافر غير مرئية تغيم وسط وضوح صوت الخرزانات التى تطوع الغفر بها لإعادة النظام والوقار إلى الزحام المنفلت"

"أم نباهات"

دور المرأة فى أعمال عبد الباقى دور فعال فهى تستطيع دائما التصرف ربما أفضل من الرجل، وعشق سمير عبد الباقى للبيوت جعله يثمن دور المرأة، سيدة البيت بلا منازع، القادرة حتى فى أصعب اللحظات على الدفاع عن الكيان الأسرى. وضعف المرأة الغريزى من أجل كلمة ناعمة أو لمسة حانية يستدر شفقة الكاتب، فيجعلها حتى وهى على وشك السقوط تتماسك، لقد رأينا أن السقوط الوحيد كان لفرج الله، فيما عدا ذلك سنرى شخصية زوجة المعلم القص، أم نباهات والقص، والحق أن نباهات أكثر مكرا وقدرة على التصرف من أخيها "الولد البرغوت"، مثلما كانت بنات "مقبل" أكثر تحملا للمسئولية من ولديه حمدى ومجدى:

فى مبنى النيابة تقابل نوال المعلمة "أم نباهات" أو "أم الفص" كانت نوال تشبه غريقاً يتعلق بقشة، فوجدت ضالتها فى تلك المرأة، ولنرى وصف تلك المرأة الشعبية ذات الوجه الطيب والثلاث سنات دهب بعيون نوال:

امرأة ملحمة تجلس مرتاحة على دكة فى مدخل دورة مياه تحولت لبوفيه(...) الست من ناحيتها استقبلتها فى ترحاب أمومى غير مفتعل كما توقعت".

وحين تطلب نوال العون منها فهى أدرى باجراءات الزيارة، لاتتردد فى مساعدتها بكل الطرق:

"انفرج الوجه الأليف المدور، ذو العيون المكحولة والمؤطر فى حرفنة بالشال الملون عن ابتسامة عريضة مشجعة"

وحين تحكى المرأة عن زوجها، نكتشف وراء ذلك المظهر القوى الخشن قلباً رهيفاً عاشقاً ففى" **شوق واضح وحب صريح**" تحكى لنوال:

"الفص جوزى عمدة السجن اللى اخوكى فيه، هو اللى شايل المفاتيح القص ده ابنه خلفته بعد نباهات بتلات سنين . كان محكوم عليه بسنتين بين ده وبين دى، شوفتى يادوب فص يوستفندى اصلى اتوحمت عليه، وأنا حامل كان فى اجازة بين حبستين، تعرفى حدف لى اليوستفندى من السلك"

وحين تتشكك نوال فى قدرتها على تحقيق هدفها تؤكد لها دائما أم نباهات ألا تيأس، وأحياناً لا تحتاج نوال لتأكيدها ، يكفى أن ترى نوال عناد المرأة وصراعها مع الحياة لتنتقل لها تلك العزيمة والروح المقاتلة:

" حنية أم نباهات سدت منابع القلق والشك والخوف فى قلب نوال، وإن غيمت عينيها دموع مترددة بخرتها حرارة ابتسامة الثقة التى أشرق بها الوجه الحزين، وهو يستسلم لإحساس عميق بالأمان إلى جوار هذه السيدة التى أجلستها إلى جوارها على الرصيف(...) أمامها كانت البضاعة التى تبيعها للتلاميذ صباحا: أقلام ومساطر وكراسات ..ملبس وكراملة وورق ملون وورق شفاف عشرات الأصناف المدرسية"

أم نباهات هى صورة أخرى للمرأة التى يجلها سمير عبد الباقى ويثمن دورها هى وأمثالها فى الحياة، والحق أن سمير عبد الباقى يحتفى بالبسطاء وتبدو له صور كفاحهم مع الحياة " أسطورية" أم نباهات نموذج لامرأة مكافحة مثلها فى ذلك مثل ملايين المصريات:

"ضحكت نوال وهى تحاول أن تجد لنفسها مكانا لهذه الست الأسطورية، هكذا طرأ الوصف لها، وهى تراها فى غبشة الفجر تقوم تسلق البيض، وتلف الجبنة بعد تقسيمها شرائح حتى تأتيها ابنتها بالخبز والسميط الصابح من الفرن.. ثم تسرع إلى هذا المكان لتقضى هذه الفترة حتى يدخل التلاميذ إلى المدرسة. تبيع وتجادل وهى تدير مؤسسة القص الصباحية (مكتبة ومطعم) وبعدها تسرع لتشرف على الفرع الثانى الأرقى(كافيتريا فى دورة مياه المحكمة) تصنع وتبيع الشاى والقهوة والدمغة وخدمات أخرى كثيرة لاغنى عنها لرواد المحكمة من المحامين والعساكر والموظفين والفلاحين.. مدعين ومتهمين ..سوابق وعواطلية وعمال"

أم نباهات كما يقول الكاتب" **تنتزع القروش من بين أسنان تلك الساقية الجهنمية المتشعبة التروس والأذرع والنوابض والروافع التى لاتكف عن القضم والهرس والدفع والطحن والنشر والقطع والوصل والدق مصعدة للسماء أنين هذا الخليط من الأصوات الزاعقة والهامسة الغاضبة والمغيظة الصارخة من الألم ، اللنميمة ، وهى تلقى بأشلاء من تلقمهم إلى الشارع أو إلى السجن على طول ذراعها الجبار"**

ولم تكتفى أم نباهات بمجرد تيسير التعقيدات الإدارية، بل استضافت فى بيتها تلك الفتاة الريفية الغريبة عن المدينة، واستطاعت بمساعدة رجب "الجن" وهو شاب "**هجام عايق وبتاع نسوان**" أن تعطل المخبر ومجدى ومنعهما من مضايقتهما أو الاقتراب من السجن، لكنها وهى مشغولة بكل ذلك لا تنسى أن" **تزجر الجن وتلمه حين لاحظت نظراته لنوال بمجرد أن رآها وتحذره أن يتجاوز حدوده معها"**

الشيخ مقبل:

ورغم أن النص يبدأ بوفاة الشيخ مقبل إلا أن الكاتب يقدمه باعتباره شخصية مرهوبة الجانب، عظيمة الشأن، سيعود لوصف شذرات وهى مواقف مفصلية من حياته ويتوقف أمام لحظة موته تحديداً :

" الرجل الفحل المعمر، صاحب الفضائح المستورة واليد الطويلة الخفية، والهيبة العلنية التى كانت توحى أنه سيعيش دون أدنى شك باتفاق السماء لابد حتى يبلغ المائة إن لم يكن إلى الأبد"

أما اللحظات الأخيرة من حياة الشيخ مقبل فيرصدها الكاتب بفنية عالية حيث يرى الشيخ مقبل عزرائيل "**يبتسم له فى طيبة**" ولكن "**عندما تحرك عزرائيل نحوه خطوة وجد نفسه يقفز منقلبا على ظهره كقرد لسعه بصبوص نار**"

الرجل الآن فى شبه غيبوبة وصار يفعلها على روحه، لكنه يظن أن فرج الله هى التى جاءت تغير له ملابسه:

"**على جلده قشور جافة ميتة، أزالتها المرأة التى لم تسمع شيئا مما قاله، وأحس برعشة كفها حين لمست ساقيه المثلجتين، وأفزعته أنفاسه اللاهثة وهى ترفع رجله الثقيلة كالحجر لتدخلها فى الكلسون الجاف النظيف، لمح أظافره الزرقاء فوق الملاءة النظيفة فذعر لطولها، لكنه أخفى فزعه، وأمسك يدها معتذرا .همس لها**

– فرج الله احلف بشرفى ستأخذين حقك تالت ومتلت مش حاسمح لهم يدبحوك بعد موتى"

والرعاية الطبية تبدو له نوعا آخر من العذاب، الرجل مصاب باضطراب فى الدورة الدموية، والتهاب فى القولون، وانسداد فى الأمعاء، هذا غير الفتاق:

" **مد أحدهم ذراعه تحت ثيابه وطعنه بسكين حاد فى بطنه المتورمة ... وأدخل أحدهم شيئا غليظا فى إسته فتأوه وأحس بالبلل بين فخذيه ...خجل من نفسه وحاول أن يدفعهم بعيدا حتى لايشموا رائحته الكريهة لكن عضواً من أعضائه لم يطاوعه حتى الذى سمم حياته ...ذلك العضو الملعون الذى كانت لمسة أى بروز ناعم او مستدير توقظه كأنتوت المحراث**"

التفت ناحية الزائر مستنجدا أن يخلصه مما هو فيه فرآه ينظر إليه بعيون باردة ودون شفقة كأنه لا ينوى أن يستجيب"

وتأتى نهاية الشيخ بشعة: كل القاذورات التى فعلها تخرج الآن من فمه، ذلك الفم الذى طالما مارس الكذب، والذى سكت على مافعلوه بفرج الله:

" **دم دافىء سال على الوسادة من جانب فمه. صرخ فى قرف وغمرته رائحة كريهة. المرأة التى تنظف حول فمه أبعدت وجهها وغمر كفيها القىء فصرخت: (خرا).**

حدث هرج ومرج كثير وضحك عزرائيل شامتاً"

ويتجلى الشعور بفداحة ذنبه فى اللحظات الأخيرة:

" **رأى الجنين الميت الغارق فى الدم ينظر إليه من بين فخذى فرج الله المنفرجين غصباً. نادى عليها لكن عزرائيل صار أكثر وضوحا وسط الزحام الملتف حول الجسد الميت، وتلاشت الحركة والأصوات من حوله. لم يعد هناك سوى عزرائيل يهدهد جثة الطفل المجهض بلا تعاطف ثم يزيحه جانباً ويمد يدين رهيبتين إليه. لكن أحدا لم يسمع صرخته الفزعة التى لم يخرج منه نفس بعدها.**

حمدى:

مأساة حمدى أنه رأى والده " **مدلوق فوق البنت وسط العفار والتبن... إذ يشاء العليم الحكيم ان يشاهد مؤخرة أبيه الفخمة عارية بيضاء من غير سوء، تعلو وتهبط فى توتر لايليق بسنه فوق جسد البت السمراء الذى يتلوى تحتها، وصاحبته تموء وتصرخ كقطة لائدة"**

ومشكلة حمدى أنه واقع فرج الله، ثم شاهدها تتلوى تحت أبيه فى الزريبة، لقد صار معقداً نفسياً ونحن لا نعرف كيف أثر عليه الحادث، لقد أمسى عنيناً مع زوجته، فحلاً مع العاهرات، ولاندرى هل وقر فى قلبه أن فرج الله مادامت قد تركت نفسها لأبيه فهى تشكك فى رجولته وأنه –حمدى– لم يكن رجلاً فى نظرها بما يكفى. أم أنه قرر تكرار نفس سيناريو الأب، فاستغنى بحرامه عن حلاله. ومع ذلك سيقع خبر وفاة أبيه عليه كالصاعقة:

" **حمدى الذى كان لحظتها ممتطيا صهوة وثيقة اثبات رجولته الجديدة تفيدة المتعة ناسجة الأكياب والحصير الملون فى حجرتها التى يفتح بابها على ظلام الحقول مباشرة...انتفض انتفاضة محموم كأنما شكته المرة الخبيرة بإبرة محماة فى جنبه، صرخ من لوعة حقيقية."**

وبنهاية الأب تزداد وتعمق أزمة حمدى، بدلا من شعوره بالتحرر وخلاصه أخيرا من سلطة الأب. لقد حضر العزاء وهو على جنابة، وبدا أمام الجميع– الذين يعرفون أو يتوقعون أين كان– ضئيلاً بجانب العمدة الجديد :

" **حاول حمدى أن يجمع شتات نفسه ليكون ابن أبيه لكنه أحس بضآلته، وافتقد أباه الذى كان ملو هدومه حتى فى مرضه ... أحس بذنب جارح لأنه كان بعيدا ساعة موت أبيه... أحس هوة من الفراغ تتسع حوله وتحيط به ... ساخت روحه ورأى نفسه ضئيلا وحيدا غير طاهر"**

ويعد مشهد مواقعة حمدى لفرج الله واحداً من أقوى المشاهد التى توضح براعة الكاتب وقدرته العالية على الوصف، فقد كانت تستحم وحدها فى البيت وهى تغنى لأسمهان، ويرسم لنا الكاتب المشهد بعيون حمدى الشبقة:

" **شاهد الظل الرائع اللعوب فتسمر يحملق مشدوهاً فى تلك الجنية التى يلعب ظلها على الجدار مع نغمات صوتها العذب وسط دخان اللمبة الساروخ وبخار الماء المتصاعد وصوت الوابور، وصمت البيت إلا من أنفاسه المتلاحقة. ألجمته متابعة الجسد المتجسد فوق الحائط، وتقافز رمان الثديين النافرين فوق العود السارح اللدن المتماوج. كانت تمارس مع جسدها نوعا من الإعجاب والعشق بكفين حانيتين تدعكان وتعبثان وترفعان وتتمايلان مع ذراعين مدملجين يستقيمان وينثنيان فى رقصة مثيرة"**

وأمام تلك" الجنية المغسولة بالشهد والنور" يبكى حمدى فى حضرة ذلك الجمال، فتشفق عليه فرج الله:

"وجدت نفسها تخرج من الطشت والماء يسيل من جسدها الفائر الناضج، وقد التصقت به جدائل شعرها الخشن الأسود. تقدمت منه فى لهفة مشفقة واحتضنته وأخذت تلعق دموعه بشفتيها"

فرج الله فى هذا المشهد، هى التى تقود الحدث، فهى أكثر دراية وخبرة من الفتى الغض، وهى التى أغوته، وحمدى تائه تماماً فى بحرها، إنه مجرد رد فعل "**غمره أريج جسدها المضمخ بالصابون النابلسى الملكى والعرق المعطر وقد لمعت عيناها لشهوة بريئة أضاءت روحه. أخذت تقبله ويبادلها القبلات محموماً ففردت له براح حضنها الرحب اللدن ليتوه وينسى المولد والأصحاب حتى قطع النفس وذاب فى الوجود الذى لم يعد سوى ضوء وأصوات وألحان سحرية شديدة الصفاء لم يلفت نظره أو تسعفه خبرته ليعرف أنها لم تكن عذراء**"

المشكلة أن حمدى كان بلا تجارب فلم يعرف أنها ليست عذراء، وهنا ستصبح كراهية الأب مبررة، سيصبح الأب هو سارق السعادة من ولده:

فى تلك السنة التى أفحمته فيها مؤخرة أبيه فدمرت حلمه البرىء النظيف، لم يحصل على شهادة الثقافة بل ولم ينجح فى أى مدرسة، فقد قدر له أن يكون ابن أبيه ووارث عهره"

سالم:

ورغم تأخر ظهور سالم حتى ص 97 لكنه البطل/ الشخصية الرئيسية فى الرواية : فيقوم بدور البطولة في أحداثها، وقد صور الروائي هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه، مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها، أو عدم فوزه في النهاية، إلا أنه يواصل المحاولة. مولد سالم /سمير، أو البطل يرتبط بأحداث جسام على المستوى القومى والعالمى، يشبه أبطال السيرة فى مخاضهم الصعب وظروفهم المحيطة الاستثنائية، وفى حديث الكاتب يقول على لسان الأب إنه" **الولد المشاغب المشاكس الذى عرفهم طريق السجون**" ويختلط التاريخ العام بالخاص، وكأن مولده يرتبط بتاريخ القرية والوطن والعالم بأسره:

"**الملك يعزل حكومة الوفد ويترفد الشيخ مقبل من العمودية ونقسم البلد وأوربا تغلى وبشائر الحرب تدق الأبواب بقوة هتلر يحرق الرايخستاغ ويستولى على سدة الحكم فى ألمانيا ويهدد ويهز صدر الأرض**"

" **وكان مصير الولد الثانى مرتبط من اللحظة ذاتها بكل هذه المصائب والمرض والتعب والأزمة الاقتصادية تتحالف جميعها لتسد الطريق عليه وعلى البيضاء الحلوة التى يجهدها الحمل، ويأكل قلب سى عبده مرعويا أن يضيع بسببه كل ماحسده الناس عليه، وتتحالف عليه تهديدات هتلر، وتحالفات ستالين، ومناورات البلقان، فملأ قلبه الاحساس أن الولد القادم سيكون نحساً**"

وميلاد البطل يذكرنا بالبطل فى السيرة الشعبية حيث يكون مولده عسيراً:

لاتنفع الأحجبة و لا الأعمال ولا حتى وصفات الأدوية فى التخفيف من مرض الأم الحامل، وتزيد الأمور وطأة مع تهديدات الانجليز للملك بسبب علاقاته الايطالية، واحتجاج الوفد على تعيين على ماهر وطموح الملك أن يكون خليفة للمسلمين ..لم يكن قدوم هذا الولد يوحى بأى خير"

وتسمية البطل بعد معاناة والدته فى الحمل مبررة فنياً ، تقول خالته:

- **إن شاء الله سالم**

والقبض على سالم يشبه الهجوم على بن لادن، فقد "**داهمت البيت ستة كميونات محملة بالجنود تقودها عربة بوكس مليئة بالظباط** " وهو ما يعكس مدى خوف السلطة لدرجة أنها تجرد حملة، فى سواد الليل

للقبض على طالب جامعى غير مسلح، ورغم هذه القوة الباطشة تسيطر العصبية والتوتر على رجال الأمن وكأنهم سيواجهون جحافل جرارة أو على أقل تقدير إرهابى عتيد:

"كانوا قد حاصروا مداخل القرية وتقدموا كمن يدخلون معركة حربية فى ليلة سوداء ممطرة كهذه وصرخة أشد رعبا من هذه الصرخات الملتاعة التى تملأ سماء القرية أطلقتها قمر بنت جبر التى كانت خارجة فى خرمس الليل لتملأ بلاصى ماء ... حين فوجئت بطابور العساكر المسلحين يقتحم الحارة، مندفعا نحوها يهوله الظلام فظنتهم عفاريت نفضهم الليل. خرجت صرختها حادة مفزعة. لطمها الظابط القائد لطمة أخرستها وأسقطت البلاص ستين حتة، ففرقع كالقنبلة وأيقظ الحارة... تهديدات الضابط ودقات كعوب الجند لبشت الجميع وأرعبتهم وهم يشاهدون باب البيت ذى الثلاث طوابق يفسخ برفسة من قدم الضابط"

ومن ناحية أخرى يبدو سالم فى عيون سجانيه شخصية "نموذجية" ونرى هنا هذا الشاب الشيوعى سالم لا بعين الأخت أو الأب بل بعيون سجان، فسالم نموذج لكل الشيوعيين. سالم هو سمير الذى سيحاول فى "زمن الزنازين" تعليمه حسابات الكسور:

" كانوا بشرا مختلفين علموه القراءة وساعدوه على الترقية بسرعة. بعضهم حل له ببساطة لغز حسابات الكسور والقسمة المركبة. كانوا فى عز التكادير والتعذيب يحلون مشاكله وهو السجان وهم فاقدو الحرية كانوا أكثر منه حرية يغنون سيد درويش فى عز الكرب وينشدون أناشيد تخلى جلده يقشعر حالمين ، يفكرون دائما فيما سيحدث غداً. علموه هو الساخط دائما أن يحب هذا البلد وأن يعذر الناس. أقنعوه أن كل من فى السجون حتى القتلة منهم هم ضحايا الفقر والجهل وانعدام العدالة وأن الحياة لايمكن ان تكون ظالمة. البشر هم الذين يظلمون وأن يوما سيأتى بالتأكيد ستكون فيه الدنيا أجمل والناس أطيب عندما يتساوون. كانوا مقتنعين وإن لم يصدقهم تماما. كان مؤمناً ان الظلم مكتوب والمكتوب مامنه هروب والشر لاخلاص منه لكنه كان يجد عندهم عزاء كبيرا يخفف عنه ولم يكذب عليهم أبدا لأنه متأكد أنهم لايكذبون"

وسوف نجد تكراراً لنفس شخصيات " ولاهم يحزنون" مثل فتحى وحنيدق فى "زمن الزنازين" ولكن تاريخ الكتابة يوحى أن هذا هو أول ظهور للبرص والشاويش الطيب حسن عطية، والصول مصطفى عاشق البلوبيف، وعطية المخبر، والضابط "ممدوح" الذى ذكر الكاتب اسمه "مدحت" على سبيل الخطأ .

أما فى **زمن الزنازين:**

فلم تكن تجربة السجن مجرد وصف للعنابر والسجانة والزنزانة والتعذيب، ولكن هناك شخصية متنامية هى شخصية البطل التى نعرف حياتها وكفاحها الوطنى قبل السجن، ويفسح الكاتب المجال للعديد من الشخصيات التى لاتدخل فى صراع أو تتطور على مدار النص. هناك أبطال يشبهون أبطال التراجيديا الإغريقية حيث يقف البطل وحده فى مواجهة العالم مثل المناضل فتحى الذى سبق وحدثتنا عنه نوال فى **ولاهم يحزنون:**

"لقد شارك فتحى فى طباعة المنشورات وتنظيم المظاهرات داخل بورسعيد ضد جنود الاحتلال ويقال إنه شارك فى خطف مورهاوس لكنه أبدا لم يذكر شيئا من هذا ولم يتحدث عن نفسه أو دوره فى أى مناقشة جرت حول الأمر.. ولم يغضب عندما لم يذكره أحد من الذين قاموا بتأليف الكتب والمقالات عن أيام الانتصار"

فتحى مجاهد كان واحدا من رجال المقاومة الشعبية الذين تسللوا إلى بورسعيد ورغم رفض أخيه للعمل السياسى ذهب ليودعه فى المطرية وعندما رآه فى ثياب الصيادين بكى وقال" انتو حتكونوا الحطب فى الحريقة يافتحى... ماحدش حيفتكركوا بالخير وبرضه حتبقوا المتهمين فى الهزيمة والانتصار"

وفى حكومة سجن المنصورة تبدو السخرية واضحة فى تصوير شخصية مأمور السجن الدماطى وجبروته وجولاته التفتيشية التى لا طائل من ورائها سوى بث الرعب فى قلوب المساجين.

"الباشا (الدماطي) مأمور السجن ، وهو (ديك رومي) هائل الحجم .. أبيض ومربرب ، نصفه السفلي ضعف حجم نصفه الأعلى .. حين يسير في خطوة منتظمة يبدو أنه ينط للأمام في قفزات قصيرة غير منتظمة .. ولا يتحرك من مكتبه إلا وتسبقه صيحه عالية رنانة يطلقها بعد صفارة طويلة حضرة الصول (مصطفى)"

وحين يتعرض الكاتب للنماذج البشرية يبدأ بالسجانة " **لم يكن فى السجانة واحد يشبه الآخر. وطبعاً** بعد الوصف البدنى يبدأ فى وصفهم نفسياً " **كان لكل شاويش منهم نقطة ضعفه الخاصة وكانت لكل واحد حكاياته بل وفضائحه المختلفة أيضا"**

وقناع الجلاد يسقط بعد حين أمام ذات أخرى، يعرف الجلاد أنها أكثر منه ثقافة وتعليماً، ويعرف أيضاً أن تلك الذات قد اختارت الصواب رغم فداحة الثمن، حينئذ يصبح البطل أشبه بالقساوسة الذين يتلقون اعتراف الخاطئين:

"البرص فى لحظة ضعف انسانية اعترف لى أنه ولا حاجه وأنه يحدث كل ذلك الضجيج دفاعا عن النفس ، ولكى يرسم لنفسه صورة فى أذهان المساجين مبالغ فيها ، يختفى خلفها، بدونها سيضربه أحقرهم بالجزمة" (أنا ماهيتى سبعة جنيه يا أستاذ سمير أنا خريج الملجأ لا أهل ولا قرايب ولانسب ولا ناس ولولا الشلن ده كانت مراتى سرحت فى الشوارع أو خدمت فى بيوت التلاميذ وأنت عارف بقى)."

والروح الفكاهية التى يتميز بها سمير عبد الباقى تلازمه حتى فى السجن، فيمازح عم فايد تومرجى المستشفى الذى خدم فى السجون لأربعين عاماً قائلاً: "**وماطلعتش إفراج أبداً فى الأربعين سنة دول؟**" لكنه لاينسى أن يذكر لنا مواقفه الشهمة النبيلة، فالرجل لم يخل من انسانية " **فكان يهرب للشيوعيين اللبن للاستمرار فى الاضراب ويجعل طبيب السجن يكتب لهم على لبن وبيض**".

ولو تأملنا اختيار الكاتب لأسماء السجانة، فسنتوقف أمام: "محمد عبد العال"، "أحمد عبد العال"، "أحمد عبد المتعال"، وأظن أن المسألة تتجاوز كونها مصادفة فتعالى السجانة هو سبب اختيار الاسم.

أما الشاويش "**عبد الله بولجانين**" فهو مثقف إلى حد ما، واكتسب اسمه عن جدارة، فهو يعرف كلمات من لغات أجنبية، متحدث لبق وفصيح، ومتابع السياسة العالمية، لكن الغريب أنه يجد نفسه فى السجن أكثر خصوصية، ورغم مباهاته بفحولته الجنسية يظل السجن مكاناً أكثر إنسانية من بيته فهو على خلاف مع اثنين من السجانة "الصياد" و "عبد العال"

" ياسيدى احنا التلاته بنسوانا ساكنين مع بعض فى شقة منيلة تلات أوض تحت السلم... كل سجان فى أودة أوسع شبرين عن الزنزانة بتاعتك دى.. ودورة ميه مشتركة ريحتها تقرف م التلات نسوان عمرى مادخلتها أنا بأخلص نفسى أول بأول فى السجن أنضف.

سبب الخناق بينه وبين عبد العال يبدو مضحكاً إذ أن "**مرات عبد العال مابتبطلش زن ويتغير من مراتى عشان كافيه خيرها شرها، عارفة أنى مكفيها وكل يوم تستحمى.**"

وفى السجن تقابلنا شخصيات ريفية تتسم بالطيبة، وتكاد تكون تعويضاً للبطل عن خيبته، فقد دخل السجن من أجل هؤلاء الطيبين، صحيح أن هناك من تتكر له، لكن هناك أيضاً من يعرف قدر مافعل وقدر تضحيته، فعندما سرقت منه بذلة التحقيق البيضاء للمرة الثانية، يقول:

"**فجأة تقدم منى ولد شاب شاب نحيل فى مثل سنى وهو يحمل حذاء من القماش البنى نصف مهترىء وقدمه لى راجيا قبوله وفى عينيه حكمة عجوز طيب**

- انت راجل متعلم وعيب تسافر وانت حافى.

نظرت فى عينيه أحاول فهم سر تصرفه كان وجهه جميلا خط على شفته شارب أخضر. يرتدى جلباب فلاح كرمشه التخزين بدون ياقة تحته صديرى مقلم باهت أقنعنى وهو يحاصرنى بنظرة براءة خلابة وتصميم غريب نال منى وأربكنى فعجزت عن النطق."

وفى السجن يرصد لنا الكاتب قصصا إنسانية، غير الفلاح الشهم، لوجوه بريئة مثل قصة الطالب الذى عثرت مخدومته على كارنيه المدرسة فأيقنت أنه يرتب لترك الخدمة فاعتبرت ذلك من قبيل الخيانة ونكران الجميل وبدأت فى التضييق عليه ولم تجد وسيلة سوى اتهامه بالسرقة .

وعلاقة البطل بالخطرين من المجرمين وقطاع الطرق وأولاد الليل تجعله يقدم لهم ملمحا انسانياً: أول رجال الليل "ابراهيم الضبع" الذى يشبه روبين هود الذى يعيد جاموسة لرجل مسكين، وحين يرى ابن الرجل يذاكر على اللمبة يقدم له نقودا.

وبلغة الكاتب كان **رجل الليل الثانى النبيل** هو عبد العزيز الحريرى الذى تخلى عن الدراسة، وترك البيت بسبب حادث ضرب البك لوالده بالكرباج، كان عبد العزيز صبياً صغيراً وقتها، وحين حاول الدفاع عن والده صفعه عمه قائلاً:

"**- يابنى دول ناس يضربونا مانعترضش ويشتمونا مانردش عليهم ولا نفتح بقنا لأن روحنا فى ايديهم.**"

أما شخصية الأخ كمال، ذلك الإخوانى المعتدل، فجاءت لتخلق نوعا من التوازن فى النص

" وكان كسر حاجز الصمت بينى وبين الأخ كمال أهم معاركى لقهر الصمت "

والحق أن الكاتب يذكر بعضاً من التعذيب الذى تعرض له الإخوان، وكان منصفاً فلم يجعل كفاح الحركة الوطنية المصرية قاصراً على الشيوعيين، ولكنه عرض لمآسى التعذيب التى تعرض لها الإخوان دون تعصب أو نفى لوجود الآخر، ويبدو مجرد وجود كمال فى النص بديلاً عن قطاع عريض منهم هو محاولة من الكاتب للحيادية قدر الإمكان، وكمال يزوده بالكتب ويتناقش معه كثيرا فى مختلف الأمور، ولكن تظل هناك مناطق يتفادى ويتجنب كلاهما الحديث فيها.

" والحقيقة أنه كانت لكل منا حدوده التى يقف عندها، ولكننا ارتحنا لأن كلا منا اكتشف فى الآخر مايحبه ومايعجبه."

وبالطبع سنجد فى السيرة الذاتية الروائية صورا لأشخاص حقيقيين ربما لم يعرفهم الكاتب أو يلتقى بهم لكن وجودهم فى الواقع الخارجى – فى سجن آخر- لايمنع أن يتحركوا داخل فضاء النص ،وأهم تلك الشخصيات الشيوعى البسيط، عامل النسيج "نجاتى عبد المجيد" الذى رفض الهتاف لعبد الناصر وهتف للجمهورية.

وأحيانا ينسى كاتب السيرة أنه يتحدث عن زمن آخر وفترة زمنية أخرى فيفقد الاسم دلالاته ويفقد الموقف للقارىء الشاب الكثير من التأثير، حيث يتعامل مع بعض الأحداث الحقيقية باعتبارها مسلمات دون إشارة أو إضافة هامش ، فمثلا يتعرض النص لمقتل "عبد اللطيف رشدى" دون إشارة يعرف بها القارىء أنه يقصد ذلك اليوزباشى الذى قتل المناضل شهدى عطية، مثلما لم يوضح للقارىء من هو بولجانين[172].

وربما كان الواقع أقل روعة من الخيال، لكن نساء سمير عبد الباقى اللاتى مررن بذاكرته أثناء السجن لم يكن أبدا بتلك الروعة التى عبر عنها وصفه لامرأة المعلم، وقد قضى سنوات محروماً من أية علاقة بامرأة، على هذا عندما تتاح له زيارة امرأة حقيقية مثل زوجة المعلم سنجد أنها من أروع اللحظات الوصفية فى النص، فقد صارت تلك المرأة الشعبية أشبه بست الحسن:

"إمرأة غاية فى الجمال ذات عود مفرود من الذى حكى عنه شاعر الربابة كان لها خال على خدها الأيمن يسحر الالباب وذات غمازتين بلورتهما ابتسامتها المرحبة... ومدت لى ذراعا كالجمار يشع بياضه المؤطر بالملاية اللف على خلفية جلباب حريمى بلدى كبستان من الأزهار كشفت عنه الملاءة."

أما شخصية أبو العينين، فهى شخصية مثيرة للجدل وهى شخصية متطورة بكل تأكيد، لايقدمها الكاتب كتلة واحدة لكنه يجعلها تظهر وتختفى فى النص، وتدخل فى علاقات مع البطل وعزيز وبقية المساجين:

كان (أبو العينين) شابًّا في العقد الرابع من عمره وخط المشيب عارضيه ، وأضفى بياض الشعر مع لون العينين الصافيتين الزرقاوين عليه وقارًا ووسامة تؤطرهما ابتسامة ترحيب لا تفارق صفحة وجهه وتأسر الجميع لحديثه المرح الطليِّ المطعَّم بحكمة تعددت مصادرها .. فهو قارئ نهم لا يفارق الكتاب ؛ أي كتاب يقع في قبضة يده .

---

[172] *هو نيقولاى بولجانين رئيس الوزراء الروسى صاحب الانذار الشهير لإسرائيل وانجلترا وفرنسا أثناء حرب 56 .*

وبعد الوصف الخارجى للشخصية يلح على ماضيها:

كان (أبو العينين) متهمًا بالنصب والاحتيال . والحقيقة أنها لم تكن المرة الأولى فقد حُكم عليه بسنة في قضية منذ سنوات وبرِّئ من ثلاث . وكانت هذه المرة كما يؤكد أخطرها جميعًا ولكنه كالعادة يجد ما يدافع به عن نفسه وسيخرج منها كالشعرة من العجين ..

وعلى مدار النص يبدو دهاء وحسن تصرف ابو العينين فهو" **شديد الذكاء والأدب .. ناعمًا يمتص أي أستفزاز أو رغبة في العدوان أو ثورة غضب ، لا تأتيه زيارات ولا تصله حوالات ولذا فهو لا يتعامل مع الكانتين .. ولكن يده لم تكن تخلو من السيجارة"**

ويختلف أبو العينين عن غيره من المساجين، فنادراً مانرى شخصية عتيدة الاجرام تعشق المكتبة، والغريب أن اختياراته للكتب لاتخلو من عمق ومن ذائقة أدبية راقية، فهو على عكس توقع القارىء لايلجأ للروايات البوليسية او الأعمال المتواضعة أو الرديئة لتزجية الوقت، أو لقراءة الكتب الدينية ليستطيع ممارسة الدجل على ضحاياه:

تعرفت على (أبو العينين) في المكتبة .. لفت نظري تنائيه المحسوب عن الآخرين مستغرقًا في القراءة بطريقة لم ألحظها عند غيره .. فكثير من رواد المكتبة يحضرون إليها لأغراض أخرى .. تمضية وقت بعيدًا عن العنبر .. اقتناص لحظات تحت ضوء الشمس. اقتناص أية فرصة للحصول على كهنة مشبعة بالجاز من البخار أو من الفرن وغير ذلك ، لكنه كان يجلس للقراءة في استغراق ملفت للنظر . اقتربت منه وافتعلت فرصة لأسأله عما يقرأ .. كان يقرأ (الأحمر والأسود) لستندال . فرفعت حاجبي اندهاشًا ولكنه سخر قائلاً :

- **الله . مستكتر عليَّ القراية ليه ؟ هو انتو بس الشيوعيين اللي لهم في الرطان . ما احنا برضه لسانًّا سلاح مهم !!**

وعندما يأتى عزيز الى السجن، لايستطيع أحد فهم انعزاله وارتباكه سوى أبو العينين ، فعندما أبدى المساجين إعجابهم برسوم عزيز "**وبدا كفأر مذعور وهو يزيح الأيدي التي امتدت تصافحه إعجابًا برسمه ، واحمر وجهه الأبيض (الأنثوي) الملامح. (...) لم تفت (أبو العينين) ملاحظة رد الفعل الغريب هذا . فعاد يهمس لي في خبث غامض لم يفلح في إخفائه :**

- **مش قلت لك .. الواد وراه حكاية .. وما ابقاش (أبو العينين) لو ما جبيت لك قراره !**

ومهارة "أبو العينين" وحدها لاتكفى، لكنه ذئب صبور فى اصطياد فريسته:

" (أبو العينين) الذي لا تستعصي عليه قلعة أصر على التقرب إليه سعيًا وراء معرفة قصته . وقد نجح في ذلك حتى أصبح يقضي معظم وقته معه ولم يعد (عزيز) ينفر منه كالآخرين .. بل وصارت علاقتهما الحميمة مثار همس وأقاويل الكثيرين حتى زملائنا."

ونلاحظ أن اسم الرجل له نصيب من صفاته، فالكاتب لاينى يصف تلك العيون الماكرة المقتحمة، وهى أهم أسلحته فى النصب على الآخرين

(أبو العينين) له عينان ماكرتان . تخترقان أي محاولة تفتعلها لإخفاء سر يعرف هو أو يخمن أنك تخفيه ؛ كأنما تصلحان لرجل مخابرات عنيد يستخرج بهما ما يخفيه ضحاياه من معلومات أو أسرار . كانتا سلاحه مع كل عتاولة السجن من تجار مخدرات وزعماء عصابات كسر الكوالين والخزن ولصوص الشوارع .. لكنه كان من البراعة والذكاء في جعلهما وسيلته لاكتساب صداقة الجميع . تساندهما طريقة ناعمة في الاقتحام والمناورة واكتساب الثقة ومنح الأمان وإثارة الخيال ، وتبسيط المعقد ، وتسهيل المستحيل وفرش مساحات المودة بنسيج ناعم من الكلام . جعلته صديقًا للجميع وموضع سر الجميع ومقصدًا لحل مشاكل الجميع .. وأيضًا في إمداده – وهو المقطوع المفلس – بكل ما يحتاجه من السجائر التي لا تفارق شفتيه وأيضًا بلذيذ الفاكهة والطعام والكيوف .

كان أبو العينين محدثًا بليغًا في الشر وفي الخير وفي حب الله

استطاع أبو العينين أن يخترق حاجز العزلة والصمت الذي غلَّف به (عزيز) عالمه بما له من خبرة وسحر في ترويض الناس واقتحام عوالمهم وانتزاع اعترافاتهم بقدرات نصَّاب قدير. وربما استطاع القارىء من خلال رسم شخصية "أبو العينين" أن يتخيل مدى الطعنة ومدى الجحيم الذى تعرض له عزيز، فبدون الحديث عن مأساته نستطيع بفهم شخصية "أبو العينين" تخيل صدمة عزيز التى أدت لانتحاره:

"كان في الفترة الماضية التي قضاها وسطنا يظن أنه تخلص من آثار الحادث الرهيب الذي أذلَّه .. وأنه استطاع أن يستعيد صورته الأولى في عيون من يحيطون به .. إلا أن ما حدث من (ابو العينين) كان قاسيًا .. فالشخص الوحيد الذي استطاع أن يخترق جدار شرنقته التي بناها حول نفسه بعد محاولته الانتحار .. الشخص الوحيد الذي وثق فيه وحكى له مأساته .. لم يصن ثقته .. وظل يتحين الفرص .. ليكشف عن ذات الدوافع الدنيئة كغيره من الحيوانات ولم يفسر (عزيز) سلوك (أبو العينين) بما حمل له من عاطفة ولا بما جُبل عليه (الأشرار) من طينته وإنما .. عزاها إلى أن جرحه وعاره سيظل يطارده مدى الحياة وكأنه طُبع على جبينه."

أما فى موال الصبا فى المشيب

فقد لعبت شخصية حبيبة الطفولة، دوراً مركزياً حين عمد الكاتب لتقديمها بلغة شديدة الرومانسية واستدعت قصة الحب والفقدان تصوير ثلاث شخصيات. ورغم أن للكاتب أخ وأخت " سامى وصفاء" قد لقيا حتفهما، لكن حديث فقدهما لم يكن بهذه الشجنية، ولا بتلك الحسرة واللوعة. فقد سقط سمير مغشيا عليه والأب عبد الباقى نفسه كاد أن يسقط بجانبه لولا أن صب على رأسه قلة الماء البارد، فلنتابعه من البداية.

"عفوًا .. اسمحوا لي أن أتماسك وأكمل .. لأتحدث عن حبيبتي الأولى وأنا لم أدخل بعد المدرسة الابتدائية ولم يصل عمري إلى سن الإلزام .

لا أستطيع الآن أن أصف وجهها .. لا لأنني لا أجد الكلمات بعد هذا العمر الطويل .. فما أسهل أن أخترع لأرسم صورة مثالية تبهر السامعين . لكن الحقيقة سوف تبقى أجمل . وأنا لا أستطيع أن أغامر. كانت مختلفة .. نظيفة لا أثر لغبار القرية على وجهها أو ملابسها أو شعرها ، كبقية البنات . كانت قطعة من ضوء الشمس مغسولة بالحليب .. نموذج مصغر من أمها الرائعة الجمال ، الرائقة البشرة التي يحسد أهل القرية (أبو نضارة) عليها .. ويلوكون سيرته حقدًا لأنه يحوز كل هذا الجمال الصافي ..

كانت أمها من (طنطا) .. كيف عثر عليها (أبو نضارة) وكيف تزوجته من دون رجال الدنيا .. لغز ليس عندي له حل .. ولكني كنت أحبه وأحب زوجته .. لأنها ابنتهما .. كانت عيني تظل شاخصة مسحورة بحركة ضفيرتها الوحيدة ، التي تتفنن أمها في غزلها مع الشريط الأصفر ، تتراقص على ظهر المعطف الأحمر الذي كان يميزها عن سائر البنات."

لكن وصف الأم احتل مجالا أكبر فى الرواية من وصف البنت نفسها، وفى وصف الأم جاء الحديث عن المرأة وهى فى قمة مأساتها، بعد وفاة ابنتها الجميلة الوحيدة:

"المرأة التى حسدتها النساء وبسببها حسد الرجال زوجها، كانت تصعب على الكافر وهى تمرغ نفسها فى التراب، وتلقى بنفسها كالمجنونة على السلالم، وتتخبط بين الجدران، وقد أحاطت بها أذرع النسوة محاولات تهدئتها، لكنها كانت تستجمع عافيتها بقوة عشرة وتبعثرهن وتجهدهن، فيعاودن حصارها واجبارها على الجلوس،فلا تلبث أن تدفعهن لتعاود القفز والمهابرة محتجة على السماء، لاعنة الأرض وماعليها..رافضة أن تعترف بموت ابنتها الوحيدة، محاولة فى كل مرة الوصول اليها وكأنها ستعيد لها الحياة."

ووصف الكاتب نفسه لتلك اللحظة لايخلو من مفارقة، وإن كانت نظرات الرجال وقتها مشغولة عن مفاتن المرأة، فعند استعادة الحدث بعد زمن طويل، جاءت نظرة الكاتب شبقية واضحة:

كتلة الفتنة االجميلة التى كانت تثير حسد وجشع الجميع نساء ورجالا ..تبعثرت على الأرض وتمرغت فى التراب ..الحسرة شلت الأحاسيس الشبقة الخفية فماتت، قتلها الحزن الطافح من عيون الرجال، حتى عندما كانت أسرار تلك الفتنة وسحرها الخفى ينكشف من ثغرات ثوبها الذى تمزق خلال صراعها مع النساء الحزانى الباكيات.

هنا يتضح الفارق بين السيرة وبين "رواية السيرة الذاتية". السرد هنا ليس سرداً سيرذاتيا، فالولد سمير لم يشهد ذلك الحدث. كان مصاباً باغماء، لكن أنا السارد الروائى تستحضر المشهد وتعيد تكوينه، وهى ذات ليست محايدة فقد امتزج المشهد بحالته النفسية سواء لحظة الحدث أو لحظة الكتابة ،وبالطبع كانت القدرة على تحليل ذلك المشهد وتفسيره بخبرة وعين كاتب عجوز، فلم يكن سمير طفل ماقبل المدرسة لينظر إلى الأم الملتاعة بنظرة الراوى العليم، وماكان ليستعمل مفردات مثل "الشبق والفتنة والسحر" ولا أن يكون له موقفاً وجودياً، لاحظ الاحتجاج على السماء.

ويستمر الكاتب فى وصف شعورة بالفقد من خلال حديثه عن الأم، والحق أن فقدان ابنة وحيدة جميلة على نحو مباغت قد يذهب بعقل أمها، رغم أن وقوع تلك الحوادث فى الريف كان طبيعياً فى تلك الفترة:

"لشهور طويلة ومنذ الليلة الأولى كانت الأم تهب فزعة من نومها، وتخرج صارخة عارية الرأس حافية القدمين، يلاحقها زوجها فى الظلام محاولا سترها بشال أو ملاءة. كانت تسمع ابنتها تستغيث بها أن تخرجها من القبر، ولا يستطيع أيا كان أن يمنعها من الوصول إلى المقابر أو نبش الأرض حتى يقوض الله لها من يقرأ على رأسها آيات الله البينات، فتهدأ وتستقر عيونها الزائغة المدماة، لتعود بها النساء اللاتى تعود بعضهن بعد ذلك القيام بما كان يعجز عنه أبو نضارة وقد ازداد ضعفا ووهناً.

أما حديث الكاتب عن براعة أمه وعن أبيه المتجهم فهو امتداد لما سبق أن تناوله فى رواية **ولاهم يحزنون،** فالأم المدبرة والأب المتجهم يرسمان لنا بطولة أناس عاديين فى التغلب على واقع صعب ليصبحوا وتصبح أسرتهم متعلمة وأن يعيشوا كطبقة وسطى ريفية. وقد ذكر ذلك فى رواية **ولاهم يحزنون** لكن فى نصه الأخير يحاول سمير عبد الباقى الشيخ التماس العذر للأب الذى لم يكن يحتضنه أو يقول له "أحبك". الأب كان يحاول أن يمنع عنهم البلهارسيا والأمراض وأن يوفر لهم سبل العيش فى مناخ صحى قدر الإمكان بجانب اهتمامه بتعليمهم. سيغفر له الآن وسيفهم سياج الحماية الأبوية التى فرضها الأب على سمير بسبب حادث سقوط الأخ الأصغر سامى ووفاته، فكان كما يقول الكاتب "**يرفض على طول الخط أصدقاء طفولتى... كان يريد أن يحرمنى من السباحة والنزول للماء... وكان يحرم على أن أشتهى تين جنينة.** وعند حديث الكاتب عن مغامرات طفولية وسرقات صغيرة بريئة مثل شفط القشدة والرايب بسيقان الفول المجوفة نرى انها لم تكن تزعج الأب كثيراً. أما نزول الماء فكان الأب يحاول منعه بطرق عديدة:

" وأخيرا قرر أن يلجأ لحيل ماكرة لمواجهة كارثة نزولى إلى طفيليات الماء فلجأ إلى التوقيع بامضائه على لحم فخذى، غالبا بالقرب من أسفل بطنى، توقيعه الفذ المعقد بالقلم الكوبيا والذى من السهل أن تزيله أو على الأقل تشوهه، فيكشفنى دون الحاجة لمطاردتى فلابد أن أعود طائعا بالدليل القاطع على نزولى إلى ماء البلهارسيا ومخالفتى الأوامر"

ولايخلو الأمر من خفة دم فقد ظن الأب ذات مرة أن ابنه قد أصيب بداء الكلب وسافر به للاسكندرية للعلاج، وعندما تسبقه ابنة عمه على السلم يحاول افزاعها نابحا فيخرج الأب و "**يفتح الباب صارخا وقد ارتسمت على وجهه علامات رعب وجزع لايحتمل متسائلا وهو يأخذنى فى حضنه... منذ متى وأنا أنبح.**"

الأخ سامى:

ومشهد مقتل الأخ الأصغر قادر بكل تأكيد على إثارة اللوعة، لقد سقط الطفل من نافذة السلم أمام باب البيت، وهم منشغلون عنه بأكلة فسيخ. لم يحدثنا الكاتب عن شكله أو رسمه، لكن وصف اللوعة التى تتلقى بها الأسرة الحدث، تجعل حضور الأخ متميزا فى العمل:

" هناك كان سامى مطروحا على الأرض الأسفلتية القاسية امام عتبة الباب الصخرية ، جثة هامدة كحيوان أليف صغير لاحياة فيه ولاحركة سوى مسيل خيط الدم الأحمر الذى غمر لونه الغض بتلك الصورة

القاسية ومختلطا بكل الظلال السوداء والأضواء الزرقاء التى حاصرتنى بها المنصورة ليلة وصولونا مؤطرة بصرخات لوعة أمى وآهات الحزن الفاجع المكتومة فى نهنهات أبى المرة، وبكاء خالى الصريح كطفل أوسعته أمه ضربا لذنب لم يرتكبه."

الجدة:

سبق لنا الحديث عن مسكن الجدة وعن أشيائها الغرائبية، ورغم موت الجدة التى طالما أثارت المشاكل مع الأطفال، الأب، الأم، إلا أن وفاتها لم تمنع استمرار حضورها القوى فى النص، فقد أبت تلك الشخصية سوى اثارة المشاكل حتى بعد رحيلها لأنهم "**لم يجدوا فى الخورستانة شيئا سوى بضع جنيهات ورقية وكبشة ريالات فضية ولم يكن هناك لاقرن الحنتيت ولا طاسة الخضة..وطبعا اختفت الأساور التى كان الجميع يراها ويسمعها تشخلل فى ذراع الجدة**" واتهموا ابنة العمة فريدة بقتلها أو على الأقل بالتسبب فى الاسراع بموتها " **همس البعض أنها تعمدت أن تحميها بالماء الساخن فى البرد وأنها تركت باب الحوش مفتوحا لتصاب فى رئتيها وتموت وهى الضعيفة الواهنة التى لاتتحمل.**"

بل صار عبد الباقى أفندى نفسه متهما، فيقول فاروق النملة لسمير " "**انت وابوك اللى طلعتوا بالشخاليل والهبرة الكبيرة**". والعلاقة المتوترة مع الجدة سببها أن عبد الباقى قد تزوج " **على غير رغبتها من غريبة ومن بلد ثانية**" وهناك سبب آخر ، لكنه كان سبباً مفتعلاً:

" تتهم جدتى والدى أنه هو الذى شجع أبوه على الحج مرة ثانية فى ذلك العام النحس، وكانت هى تعارض سفره لكن جدى أصر وأيده والدى أو نزل على رغبته الجادة فى زيارة النبى تلك الزيارة التى لم يعد منها."

غانيات سمير عبد الباقى:

سيدة القطار:

ومن المشاهد التى يمكن وصفها بالإيروسية لكنها لاتدخل فى إطار البورنو علاقة سمير بجسد المرأة فالمرأة لاتقدم أبداً عارية، ولكن تأتى اللمسات المسروقة فى إطار من الحنان الأمومى أحياناً، وأحياناً فى إطار شوق جارف للمسة حانية، ولنبدأ بمشهد القطار، فالمرأة يكاد تمنعها الأمومة من فضح الولد، لكنها تستمرىء اللعبة، وتستسلم لتلك اللمسات التى تشعلها رويداً رويداً:

" نظرت لى معاتبة مندهشة غير مصدقة، فكففت للحظة عن الحركة لكن توتر جفونها والدماء التى اندفعت لخديها كانت فيهما الكفاية لدعوتى أن أستمر. فى حنان بالغ مضت عينى تحاول النفاذ خلسة إلى عمق عينيها اللتين احمرتا بالدمع والانفعال . وجدت ساقها تلين خلف ركام الأشياء الميتة فوق ركبتينا، تحجبان عالم الصخب عن عالم الدهشة الخفى فأخذت أتحرك فى معلمة مقلدا خبرتك وانا اتذكر حركات يدك على ذراع زوجة الفقي التى تحتضن كتفيك وتدعوك لتلتحم بها، وانت تحتضن الجسد كله فى بطن كفك الممتلئ ببطن كفها... أخذت تمسح عرقها وهى تختلس النظر لزوجها والآخرين، قبل أن تقبض أسنانها على شفتها السفلى وهى ترمقنى فى دهشة "

على أن تلك اللمسات كان يعقبها دائماً شعور يختلط فيه الانبهار والمتعة مع الرهبة والشعور بالذنب، وسيتكرر نفس الأمر تقريبا مع نرجس:

" نزلت وزوجها .. اختلست النظر من النافذة كانت تقف مجهده إلى جواره تلهث كمن خرجت من معركة ن وهى تعيد ترتيب ثيابها وتعدل من وضع طرحتها وتختلس النظر إلى"

زهزهان:

وكأن الولد ممسوس هكذا ظن خاله، عندما بانت مهارته فى الحكى وهو يروى حكايته مع زهزهان. وزهزهان نعرفها منذ الاستهلال فهى أول امرأة اكتشف معها رجولته فقذف " **ذلك السائل المدهش**" **والذي يوم تدفق فجأة وأنا بين أحضان (زهزهان) أرعبني وأثار دهشة لم تنطفئ قشعريرتها حتى الآن** .."

وكأنه بملامسته لتلك الفتاة الاستثنائية قد لعقته نار الشهوة والحكى والشعر، وبراعة سمير عبد الباقى تتبدى فى تقديم شخوصه لا بعين كاتب السيرة، بل بعيون ولسان الآخرين، فحديثه عن زهزهان يقطعه تأكيدات خالته أن البنت جنية حقيقية. وكما تقدم زهزهان كفتاة من ثلج ونار يقدم حارسها (الأخ) على أنه الغول أو الأشكيف الحارس للكنز المرصود :

"لا يمكن أن أخمِّن متى وُلد هذا الشيخ الذي يقولون إنه وعي على البلد وهي أعشاش . ولا يدخل أحد بيته ولا يرى مخلوق أهله .. ولا ينظر أحد أخته الساحرة (زهزهان) التي ليست من دمه كما يدعي ، فهي لا تشبهه بل ولا تشبه أحدًا من الإنس .. هو مجرد حارس عليها فقط . نعم ، خالتي أكدت أنها (جنِّيَّة) ورقتني وعوَّذتني بالله من شر سحرها .. فهي من سلالة الذين تزوَّجوا جنيَّات البحيرة .. وتعلموا على أيديهن صناعة الحرير الذي اشتُهرت به (تانيس)."

ويحكى لنا الكاتب كيف كان أخوها يعذبها، وتذكرنا زهزهان بفاطمة بطلة قصة "حادثة شرف" للراحل يوسف إدريس حين يحدثنا عن الأخ الذى ابتلاه القدر بأخت جميلة، فيصبح ضحية مجتمع ذكورى يطالبه أن يمارس معها القسوة ليصبح رجلاً فى عيونهم. ويحكى سمير الطفل الحكاية فيقول:

- **أنا رأيته . كان يشدها من شعرها .. ويسحبها على الأرض . كانت تتلوي بين يديه الناشفة كطفلة صغيرة . مع أنها كجنيات الحواديت . كانت ترجوه أن يتركها دون جدوي.. وهو يلعنها ويركلها ، ويصرخ فيها لأنها خالفت أمره ووقفت خلْف الباب الموارب ، كعادتها تنظر إلى الشارع . هذه المرة فاجأها ، فلم تجد فرصة للهرب أو لإغلاق الباب .. جرها على طول أرض الحوش حتى عراها . وكشف نصفها الأسفل كله . وهو يضرب ويزغد ثم ينحني ليوقفها ويعود يدفعها لتنكفئ على وجهها"**

والكارثة هنا أن الأخ إمام مسجد، ولست من أنصار ربط التدين بالتخلف واحتقار الأنثى، ولكن الكاتب يراوغنا حين يقرر أن هذا العمل "رواية سيرية"، فربما يكون صادقاً ولا يتجنى على أحد، وليس لنا فى هذه الحال أن نتشكك فى شهادته:

أخذت أبكي . وأنا أشاهده من بعيد . كوحش هائج تناول الكرباج الذي يعلقه على الجدار . (...)أخذت أبكي وقلبي يتقطع حزنًا عليها ، وحسرة على ضعفي وجبني . عندما تعب من ضربها .. تركها لاعنا .. وهو يصرخ مهددا أنه سيعود لها . فأذان العصر قد حان وعليه أن يسرع ليمتطي مئذنة الجامع لكي يؤذن ويؤم الناس للصلاة .. سوف يفعل ذلك بأسرع ما يمكن ، ليطين عيشتها ويضلم مساها ويسّود ليلها ..

وذاكرة الكاتب كما قلنا مازالت تعيد كتابة المشاهد، بوعى أكثر نضجاً من وعى الشخصية ويكاد الأمر هنا يشبه من يتلمظ مستعيدا ذكرى وجبة باذخة، لقد أزاح الراوى الطفل دون أن يدرى، وراح يصفها بنفس النظرة الشبقية، وبالطبع لم تسعفه لغة الطفل، فاستولت عليه لغة الشاعر، وتراجع البناء الشفاهى للجملة لتصبح اللغة أكثر كلاسيكية، وكأنه هو الشيخ فى حضرتها الآن، والباب مغلق خلفهما، وهيت له أن يهرب من فتنة زهزهان، فتصبح اللغة مشحونة بدلالات جنسية متوترة متوثبة لتصف كنوزها:

" **ولما أخوها خرج وأغلق الباب بالمفتاح علينا .. تسللت إليها . كانت مكومة في ركن الحوش الداخلي المظلم لدرجة أنني لم أتبين <u>ضياء جسدها المكشوف</u> في الظلام الذي شمل المكان . فركت عيني وأنا أناديها .. فأرتعبت .. <u>غطت فخذيها المرمر</u> ولما لم يفلح الممزق في سترها لمت قبة قميصها المشقوق بين كفيها وصرخت: مين ؟.. وكأنها تسأل (إنس والاَّ جن ؟) .. طمنتها أنه أنا .. فانفجرت في البكاء .. بينما جسمها يتنفض من الألم والخزي .. مددت يدي خائفا مبهورا أربت عليها . شعرت بقشعريرة تغمرني عندما أحسست ارتعاش جسدها تحت يدي . أخذت أبكي وأنا أقول لها .. (ما تزعليش .. حقك عليَّ أنا .. ما قدرتش أحوشه) كانت دموعها تسيل على خديها الوردتين في صمت ، وهي تنظر لي في دهشة .. ربنا قال لي ، أن أتقدم منها وأحضنها ، ثم أشرب دموعها كطفل يرضع حليب الأم لأول مرة**"

ويبدو أن الكاتب قد نسى أنه ينقل حواراً، فتضمنت الجملة الحوارية نفسها سرداً داخل الحوار، يقوم به كاتب لا طفل، وحواراً داخل الحوار نفسه، فأصبح المشهد معقداً ومربكاً بعض الشىء:

"**وأخذت أهننها كطفلة وأهدهدها حتى نامت .. أي والله العظيم ، نامت على صدري ، ولم أجرؤ على إيقاظها .. صعبت عليَّ .. كنت مسحورًا مأخوذًا ولما شممت لشعرها رائحة العنبر بكيت . وخفت أن يطلع على العفريت ، ويفاجئني معها فيقتلني دفاعا عن شرفه .. وماذا سيفعل أخوها لو أنه عاد فجأة الآن من صلاته ليجدها نائما شبه عارية في حجري.. وهو الذي جلدها لأنها بصت من فرجة الباب .**

ولما تعبت من التفكير والخوف نمت أنا الآخر محتضنا جسدها ولم أدر شيئًا .. ولا أعرف حتى الآن كيف نجاني الله من هذا الموقف .. لكنه فعل فهو قادر كل شيء .. هو بالتأكيد الذي أمرني أن أمسح دموعها بشفتي .. وأمرني أن أخرج في الوقت المناسب .. نعم .! لابد أن الله أوحي لي ودلني على سبيل للخروج ، ووجد طريقة لانقاذي !

أما نرجس:

فيبدو احتياجها للحنان أكبر بكثير من احتياجها للجنس، وتمتزج مشاعر أمومتها بمشاعرها كامرأة تذوب شوقا للمسة حانية. وقد لجأ الكاتب فى وصفها للغة نرجس نفسها متوسلاً " الأسلوب غير المباشر الحر"

حتى يصف مأساتها، وهى لغة قد جمعت من شتات حوارات متفرقة سمعها منها أو من اسرته، وربما لأنه نجح فى تقمص شخصيتها والدخول تحت جلدها ، ألم يفعل فلوبير الشىء نفسه مع بطلته "إيما بوفارى"؟

" زوجها قلة (يبيت الخنفس فى شقوق كعبه) زوجوها منه رحمة بها وسترا ليتمها .. اذ كانت لها عين مصابة فكانت رغم جمالها وامتلاء جسمها الفائر معيوبة ويتيمة وأقصى ماتحلم به حجرة تلمها"

وسمير الطفل يغشى مجالس النساء فينقل لنا جانبا آخر من مأساة نرجس مع زوجة الترزى التى تريدها خادمة، لكن نرجس متمردة بطبيعتها" **ماحدش يكسر عينى والحلوة تحلا ولو فى الوحلة ، مش أقل منها يابنت الناس قبقاب بقبقاب وضفيرة مغسولة ومتسرحة بضفيرة مغسولة ومتسرحة، وهدوم وإن كانت باطسطة وشيت المحلة لكن زاهية ومزهزهة ونضيفة. العدل بدل والقصة المسبسبة تدارى عيب العين المعيوبة زى النضارة، ولم الجلة مش علة ..آه**"

ومشكلة نرجس أنها محرومة من طفل، فيبدو لها سمير لعبة جميلة تمتلكها أسرة موسرة، نرجس لا تخلو مشاعرها من أمومة، لكن أحيانا مايسىء جسدها أو عقلها التأويل. على هذا يظل سمير الصغير لعبة تلهيها عن عقرها، ولعبة جنسية تطفىء إلى حين فوران جسدها. علينا أن نتذكر امرأة الصفحات الأولى التى لم يسمها الكاتب، لكنها تبدو فعلاً وكأنها هى نرجس، ولكنها كانت مدانة فى استهلاله ، إذ تلبسته وقتها أنا الكاتب العجوز، هل تذكرون؟ أليست هى ماقال عنها "**زوجة ابن جاركم الصبية التي تحتضنك لاهثة فيما بين البرميل والزير في ركن متحصنة من اللوم بحنان أمومي لا يخفي زيفه القميص الشفاف المبلول لتعوض بحرارتك برودة ليال طويلة من الحرمان الشرعي.**" لكن حين يتقمص الكاتب أنا النص، ويصبح الراوى هو نفسه المراهق الصغير يرى الأشياء ببراءة أكثر، ولا يدين نرجس بقدر ما يتعاطف معها:

"نرجس لم تنجب ويبدو أنها لن تنجب أبدا.، قرأت ذلك فى تلميحات رسمية عن جوزها القزعة النافر للغيط على طول وسؤالها الحبيث الدائم لنرجس عن أخبار المخدة والناموسية."

وعندما تسيطر عليه فى النص مشاعره الشبقة بحكم مراهقة السارد، وبحكم أنها امرأة قريبة دانية، يفكر فيها على نحو مختلف فهى طريدة مثالية، فمابالك والحكايات تلهب خيالها وتلقى بها فى ضلالات جنسية، إذ رآها وقتها:

"أرض بكر عجز المحراث عن شق أحشائها لتستقبل الشمس وتؤجج رغبة الحياة فى البذور.. عفية فائرة ، تطوى جوانحها على أحلام مشروعة وقريبة تلتهب بالشهوة عندما تقرأ لها رسمية فى ساعات الصيف عن جوارى الخليفة وغرف النوم وسط أجساد العبيد السمراء المشحونة بالقوة الغجرية المجهضة بالذل و الإخصاء لكنها تظل قادرة على الهصر والعصر والإرواء بألف طريقة وطريقة."

ومع أول الملامسات المسروقة لم تستجب له، وهذا منطقى: أولاً لأنها بوغتت بموقفه، وثانيا لأنها تخاف من افتضاح سرها، فعندما يبدأ فى تحسس جسدها:

"مدت يدها فى البداية لتزيح يدى، لكنها خافت أن تلاحظ رسمية الأروبة أن لها يدا واحدة فوق الصينية فتخمن ماهو أسوأ ... امتدت يدى وسط الضجيج والصخب تفتح لنفسها مسالك خطرة، فانتفضت

نرجس واقفة حتى كادت تقلب الصينية، وعندما حاولت أن تنطق معتذرة خرج صوتها مبحوحا فاضحا لما يمور فى جسدها الفوار من نمال وعناكب"

أما عندما باغتها وحدها فى الغرفة فكانت أطوع، وكادت أن تمنحه نفسها، لولا أن تماسكت وهى على حافة الهاوية، ولا نعلم يقيناً هل أراد لها ربها الستر، أم أشفق عليها الشيخ ابن عبد الباقى فلم يفضحها فى سيرته. وأنى لنا أن نتأكد؟!

مديحة:

فى زيارته لصديقه صاحب ماكينة الطحين حيث تتجمع النسوة والعذارى، كان اللقاء بمديحة، تلك الفقيرة الرائعة، التى لاتنى تظهر فى الكثير من كتاباته:

" كانت عيناها الزمردتين تشعان من تحت رموش غطاها رجيع الأرز . وتبرقان فوق خديها الورديين المنمشين المتربين، وكان شعرها الأكرت الذى يطل نافراً في ضفرتين زعرورتين من تحت منديلها الأوية الأجرب المغّبّر .. يجسدان لي حلما أخذ بلبى "

واختص الكاتب مديحة بقبلة استثنائية، لم تتكرر ابداً فى نصوصه. قبلة تجمع بين لهفة المحب وتوتر المراهق، وهى قبلة أغنته عن الحديث عن تفاصيل جسدها أو تحسس كنوزها. مديحة هى حلم المراهق الذى تجسد وتحقق فعلياً، فلم تكن لمساته للنساء قبلها سوى بروفة لتلك القبلة، وطبعا لاطعم للحلوى فى فم من تذوق العسل، فنجده يقول فى وصف قبلتها الأولى:

"فانحنيت عليها واختطفت بشفتى شفتيها البكر وأذوب فى عسل أول قبلة تلهبها مشاعر حقيقية وأهيم فى رعدة غامرة لم أعرفها من قبل لا فى أوهام غيبوبتى مع زهزهان ولا فى أحلام يقظتى مع نرجس. كانت قبلة أبدية كونية لم يفارقنى طعمها الخشن المغبر فى يوم من الأيام"

جوزفين:

تأتى قصة حبه لجوزفين متأخرة روائياً، حيث يصف لنا اللقاء الأول مع جوزفين فى الأتوبيس وهو متوجه نحو كلية الزراعة، ليستكمل دراسته بعد خمس سنوات كاملة من الاعتقال، فإذا كانت بنت (الهوارى) "نموذجًا نظيفًا" لمديحة بملابس مدرسية نظيفة، فإن جوزفين هى النسخة المعدلة من مديحة، وهذا ماجذبه نحوها هى الأخرى فى البداية، وربما صارت مديحة ذات الملابس المتربة الكالحة لو توفرت لها ظروف انسانية فتاة جامعية (جوزفين أخرى) لاتعرف العوز أو فقر الحاجة، لقد " **خطف قلبه النمش الخفيف على الوجه النظيف النضر، ذكره بنمش ريفى سحره فى صباه"**

وسوف نكتشف أن جوزفين شخصية متحررة لا تشغل بالها كثيرا بنظرات الآخرين، وسوف يكون وصف اللقاء الأول مدخلا مهماً لفهم الشخصية:

"لقد أخبرها أنه كان فى بعثة وفهمت أنه يقصد السجن فضحكت فى براءة رائعة رغم العيون المتلصصة لكنها لم تهتم، بل أكملت ضحكتها بطبقة أقل ارتفاعا وهى تقترب منه برأسها الجميل فانسدل

شعرها ولامس جبهته، سحرته رائحتها وأسكرته ، والبريق الذى لمع فى عينيها دوخه وهو يتابعها بحبتى عينه"

كانت جوزفين مرحة محبوبة ومعروفة من الجميع، وفى هذا اليوم عزلت نفسها عن الجميع، فراح يحكى لها:

" يومها .. لم تذهب – هي – إلى أي من محاضرات السنه الثانية .. ولم يسجل – هو – اسمه في قسم الاقتصاد الزراعي ، كان يحكي مسحورًا وكانت تسمع في شغف .. تنعكس كل المشاعر على صفحة وجهها . وفي عينيها تتزاحم ردود الفعل ، تتوالي الفصول .. تصفو السماء وتغيم ويغيب القمر .. ويصير بدرًا .. تثور أمواج البحر وتهدأ وتصفو مياه النهر وتتكدر . تسقط الأمطار وتندفع جماهير في شوراع المواجهات الدامية ، ترق الكلمات لتتقطر شعرًا مليئًا بعذابات الوحدة والغربة . فتكاد تبكي .. ثم تصفو في غنائية تفيض بشجن العشق وعذابات الشوق والحنين فتحملها على جناجين من نور إلى شواطئ حلم غامض .

وعندما تغادره يصف لحظة الفراق، وهنا تكاد تلك أن تكون أول لحظة فراق حقيقية، فلم يشعر مع زينب أو مديحة أو بنت الهوارى بتلك المشاعر. لقد صارت مشاعره أكثر نضجاً ودفئاً بعد تجربة السجن، ونظراً للسياق الإجتماعى والثقافى تبدو هنا تجربته العاطفية مع جوزفين أكثر اكتمالاً من غيرها .

" لوحت له لوح لها، لم يشبع بعد من ابتسامتها..ظل واقفا يتابعها وهى تشق طريقها طائرة لاتكاد تمس الأرض فى رشاقة دون أن تلتفت إليه حتى اختفت فجأة...أحس كان الدنيا انخطفت منه فجأة بالضبط مثلما حدث عندما دفع به الى الزنزانة 39 الدور الثانى (قسم المنصورة) لأول مرة منذ 5 سنوات بالتمام والكمال، فداهمته نفس الرغبة العارمة فى البكاء."

كما أن قصة حبه معها قد نضجت هذه المرة على مهل ، وفى سياق زمكانى يسمح لها أن تورق وتزدهر، فليست القاهرة كميت سلسيل:

" ظلا ولعشرين شهرا يقطعان شوارع القاهرة سيرا على الأقدام لايكلان ولا يتعبان من المشى ولا من الكلام، كأنما خمس سنوات من الصمت والموت تجاهد كى تعود إلى الحياة."

ومشكلة جوزفين لا تكمن فى كونها مسيحية وهو مسلم، ولا فى الفروق المجتمعية بين عائلة ريفية وعائلة حضرية قاهرية، المشكلة يردها البطل لتربيته المحافظة، وتظنها جوزفين لغيابه عن العالم بسبب السجن:

" لكنها لم تسامحه أبدًا .. لأنه ظل رافضًا الغوص خلف لآلئ بحرها حفاظًا على بكارتها .. ولم يفهم سر نظرتها القاسية الغاضية كلما كبلته سلاسل قيوده الأخلاقية. تمنعه من الوصول معها إلى سدرة المنتهى .. مدعيًا أنه ليست كالأخريات وأنه لايرفض اتهامها له أنه أسير ماض لا وجود له أمام ما جرى للدنيا وللناس خلال خمس سنوات نفيه."

وفى فصل تالٍ "فبصرك اليوم حديد" يعرف الكاتب أن القارىء لن يقتنع باختفائها، فيرشوه سمير عبد الباقى بأن يجعلها هى التى تتولى الحكى، وذلك عن طريق الرسالة، المشكلة أنه –حياء أو سهواً– لم يخبرنا

بمشكلتها الصحية التى قادتها لكتابة الرسالة. هذا الفصل هو رسالة تأتى بعد سنوات وسنوات من جوزفين، ربما كان الخطاب حقيقياً، ولكن بكل تأكيد أعاد سمير عبد الباقى صياغته، فتلك هى مفرداته، وهذه هى لغته، ربما كان صحيحاً فى مجمله، لكننا نعترض على الكاتب، وحجتنا أن غريزة الأنثى ستمنعها– من وجهة نظرنا المتواضعة– مهما كانت شجاعتها ودرجة تحررها أو سقوطها تحت تأثير أزمة صحية ونفسية من التصريح المباشر بفض البكارة ، وخاصة أن هذا اعتراف مكتوب بخط يدها، هى التى تخجل أن تصارحه بحقيقة مرضها:

" كان عندى أمل تقودنى أنت إلى نفسى كنت الوحيد الذى أحبنى ..كنت الوحيد الجبان الذى أصر ألا يفض بكارتى"

" عرفت الوغد والنذل والطاغية والفسل والإمعة عرفت الرجل الخرتيت والرجل الخنزير والرجل الكذبة بعضهم كانوا من أصدقائك ..لاتنفعل فكل من قدمتنى إليه من زملائك أصدقاء القهوة راودنى عن نفسى ..أكثرهم إلحاحا كان القبطى الذى تصور أن مهمة إبعادى عنك مهمة دينية مقدسة حتى لا أصبح فريسة الغزو الإسلامى"

" أنت الوحيد الذى قدسنى واتخذ منى ملاكه الحارس"

" كنت أبكى أحيانا وأنا فى أحضان الآخرين وعاقبنى الرب عقاباً صارماً"

ولانعرف شيئا عن عقاب الرب سوى ذهابها لطبيب الأمراض التناسلية، لم تتغير جوزفين كثيراً، فما زالت تلقى عليه دائما باللائمة، وتتهمه أنه ريفى أحمقن فى اشارة لرفضه إقامة علاقة معها:

"حكيت لزوجتك كأحمق عن مغامراتك قبل الزواج هنا وهناك . من يفعل ذلك إلا ريفى أحمق"

لقد تزوجت جوزفين من مارونى ، لانعرف الكثير عنه، ولم يهتم الكاتب به من قريب أو من بعيد ، ونعتقد أن القارىء لم يكن فى حاجة لمزيد من التفاصيل:

" ستتعجب لأننى تزوجته هو دون كل الحيوانات والحشرات التى عرفتها ..كنت أمعن فى الانتقام من نفسى لأننى ضيعتك"

لكننا سنعرف كيف استغلها وكأنها سلعة يقايض بها، أو سكرتيرة حسناء، أو فيتش يثبت أنها أحد مقتنياته، فالمرأة الجميلة هى دائماً أهم مقتنيات رجل أعمال مثل ذلك الزوج:

" كان عقاب الرب شديدا فأنا التى لم أقم علاقة إلا مع من أرغب وبإرادتى الحرة وكنت أعتبر حريتى الجنسية جزءا لا يتجزأ من حريتى كإنسانة. أنا التى لم أحظ بعلاقة معك يامن أحببت ..أجبرت على أن أكون لطيفة مع شركائه ومموليه فى كل مكان، كان ثمنا فادحا لحياة باذخة وكان عقابا شديدا كعقاب امراة لوط لأننى لم أحافظ عليك"

خاتمة:

تعد الرواية أكثر الأنواع صلة وتداخلاً مع السيرة الذاتية، والحقيقة أن عملية الفصل بينهما ليست بالعملية البسيطة، لأن العلاقة بينهما وثيقة ، وهذا ما جعل(بارت) يصف السيرة قائلاً " إنها رواية لا تجرؤ على الإعلان عن نفسها[173]" ويرى لوجون أن السيرة الذاتية ليست في حقيقة الأمر إلا حالة خاصة من الرواية وليست شيئاً غريباً وبعيداً عنها تماماً [174]. ورغم استخدام السيرة الذاتية لكثير من التقنيات الروائية إلا أنها تختلف عنها في بعض السمات ، فكاتب السيرة الذاتية لا يعتمد في موضوعه على الخلق والتصور، وإنما يعتمد على ذاكرته في استحضار الصور والأحداث الماضية ليصوغها صياغة فنية معبرة.[175] وتختلف السيرة الذاتية عن الرواية من حيث المنظور الاسترجاعي للقص، حيث أن التجارب في السيرة الذاتية ملك للماضي، وإن كانت تشير إلى المستقبل، والتجارب في القصة ملك للحاضر وإن عالجت الماضي أو المستقبل. وتفسير ذلك أن كاتب السيرة الذاتية يقدم أحداثاً وقعت في زمن قد انتهى، ولكنها تتجمع لتشكل شخصيته غداً وبعد غد، أما كاتب القصة فلا يقصد من وراء معالجته للماضي – أن يكتب قصة تاريخية – إلا أن يجلو للحاضر صفة من ماضيه أو يضرب مثلاً يحتذى، ولا يقصد من وراء معالجة المستقبل إلا أن يفتح خيال الجيل الحاضر على أفاق جديدة فالحاضر دائما هو نقطة ارتكازه وانطلاقه إلى الوراء والى الأمام .[176] "وتختلف السيرة الذاتية عن الرواية من حيث نهايتها، إذ إننا نجد " السيرة الذاتية معروفة النهاية، يتوقف كاتبها عند حدود حاضره المشاهد الملموس، [في حين] القصة مجهولة النهاية كلما ازددنا توغلاً فيها تكشفنا عالما وجهلنا عوالم أخرى[177]."

وفضلاً عن ذلك تختلف السيرة الذاتية عن الرواية من حيث الشخصيات، فلا وجود للشخصيات الخيالية أو الأسطورية في السيرة الذاتية، إذ يركز كاتب السيرة الذاتية على تصوير نفسه متحرياً الصدق في ما يصوره من حياته[178].

أما الرواية السيرية فهي من أكثر الأنواع الأدبية صلة وتداخلاً مع السيرة الذاتية، وقد عرفها لوجون أنها " جميع النصوص التخيلية التي تجعل قارئها يظن على حق أنه يوجد تطابق بين مؤلفها والشخصية انطلاقاً من أوجه الشبه التي يخالها تتراءى له، فهي في حين أن المؤلف – خلافاً للقارئ – اختار أن ينفي هذا التطابق أو اختار على الأقل عدم إثباته[179]"

تختلف الرواية السيرية عن السيرة الذاتية من حيث اختلاط الأحداث الواقعية بالأحداث المتخيلة كما أن اختيار الأحداث في – الرواية السيرية – يجب أن يكون اختياراً فنياً بالأساس.

173 الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، بغداد، لعدد 12 (،. 115 : 1991 (

174 انظر أدب السيرة الذاتية في فرنسا – المفاهيم والتصورات. 28 :

175 الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث. 27 :

176 السيرة تاريخ وفن. 248 :

177 نفسه

178 انظر الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث29 :

179 السيرة الذاتية :الميثاق والتاريخ الأدبي25 :

إن حياة سمير عبد الباقى هى بالتأكيد حياة ثرية ، أثراها العمل السياسى والعمل الثقافى والسجن والقراءات، هذا غير الطفولة الريفية التى جعلته مهيأ لاكتشاف العالم وأكثر حرية من طفل المدينة الذى ينشأ بين جدران خانقة. ناهيك عن التحولات العنيفة من الملكية إلى الثورة، مرورا باغتيال وخلع وعزل الرؤساء. إنه من الشهود القلائل على فترة هامة من تاريخنا، والحق أن الشهادة المتأخرة لا تخلو من ميزات حيث تأتى متحررة من الإنفعالية بحكم الفترة الزمنية التى تفصلها عن الأحداث. سمير عبد الباقى يصفح ويتسامح لكنه لايريد لنا أن ننسى...

وقد حاولنا بتحليل خطابه الروائى أن نوضح كيف استخدم الكاتب الكثير من الأدوات والتقنيات لإثراء عالمه وإثارة التباس القارئ وتشويقه فى أحيان كثيرة. وهذه الموهبة لم تعتمد فقط على ذاكرة شاعر متمكن من لغته وشديد الحساسية فى تناوله للواقع أو مخيلة استثنائية، بل تدعمها بكل تأكيد ذاكرة قرائية مدهشة، وقراءات متنوعة فى الفن الروائى.

" موال الصبا فى المشيب" هو أقرب أعمال سمير عبد الباقى للسيرة الذاتية، حتى وإن زعم الكاتب أن الذاكرة لا تسعفه، فهى تقدم لنا قصة حياة شبه كاملة. هنا يكاد الخيط الروائى الذى استخدمه فى "ولاهم يحزنون" أو فى "زمن الزنازين" أن يكون أضعف من سابقيه، فالنص أكثر وفاء للسيرة الذاتية منه للرواية خاصة أنه يفرد مساحة كبيرة للحديث عن طفولته، ولكن تظل ثلاثيته رواية سيرية.

فى السيرة الذاتية لابد للذاكرة أن تنسى، وعلى هذا يعيد الكاتب ملء ثغرات الذاكرة، وكما سبق أن نوهنا فالرواية تمتح هى الأخرى من السيرة الذاتية ومن خبرات الكاتب. كلمة رواية تعنى دائماً اتفاقا مضمرا بين الكاتب والقارىء فالأول سيكذب ولكن هذا الكذب مبرر فنياً، فيتقبله القارئ بصدر رحب مهما اشتط الكاتب، دون اصدار حكم قيمى على صاحب النص، فناقل الكفر ليس بكافر، وعلى هذا فإن كلمة سيرة ذاتية تكاد توقع القارئ فى هذا العمل تحديدا فى إشكالية. فظهور كلمة رواية على الغلاف تعنى صك الغفران الذى يحصل عليه الكاتب مسبقا من قارئه، وينجو به من أى حساب، لكن حين يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية فأى خلاف بسيط بين الحقيقة والواقع يجعل الكاتب كاذباً.

الحق أن الأمر لايمكن اختزاله أو تصويره بهذا التبسيط المخل، فبمجرد الشروع فى استعادة حدث ماض يصبح فعل التذكر ملونا بحميمية أو قبح اللحظة، حسب تأثيرها على المبدع فربما أصبحت لحظة فرح بلقاء حبيب عند كتابتها ملونة بمشاعر أخرى، لنفترض أن الحبيبة اتضح بعد ذلك خيانتها أو كذبها. وهناك لحظات أخرى يصبح العكس فيها صحيحاً، لكن فى كل الأحوال يظل اجترار أية لحظة حقيقية لكاتب محترف مشحوذاً بمهارته الأسلوبية وعمق احساسه بتلك اللحظة التى يضعها الآن تحت الميكروسكوب.

وفى حين جاءت رواية "ولاهم يحزنون" أكثر التصاقاً بالشكل الروائى، أولاً لأن كلمة رواية تعنى الكذب الفنى واستخدام قناع روائى يجعل من الضمير الثالث بديلاً عن الأنا. واستطاع الكاتب بمهارة تمثل نفسية أبطاله، ولايمكننا التأكد هل اخترع حوادث لم تقع أصلاً أم لا ، مادام قد استخدم الشكل الروائى لدفع الشريط السردى للأمام مع خلق توتر مستمر يجعل القارىء شغوفاً بمعرفة وماذا بعد. كما أنه يستطيع تجاهل بعض الشخصيات أو تغيير اسمها فيعفيه ذلك من الحرج، فلا يمكننا مرة أخرى أن نقطع رغم شكوكنا هل فكك الكاتب

شخصية ما حقيقية لاعتبارات فنية، وجعلها اثنتين أمم لا؛ إذ تكاد "نوال" و"عزة البدرى" أن تكونا وجهان لعملة واحدة، وشخصية حمدى ومجدى يمكن أيضا أن يكونا بديلاً عن شخص واحد. تدخل الكاتب الصريح كان محدوداً اقتصر ذلك على الافتتاحية، وقبيل النهاية حين يخبرنا أنه قد راودته فكرة التوقف عن الحديث فى مرحلة ما.

أما "زمن الزنازين" فهى أقرب لشكل المذكرات وذلك لتناولها فترة زمنية محددة ألا وهى السجن، رغم استخدام الاسترجاعات الطويلة "تقنية الفلاش باك" فى الحديث عن ماضى الشخصية.

لكن هل يمكن اعتبار " موال الصبا فى المشيب" رواية قصة طفولة ممتعة مثل روايات "مارسيل بانيول" "مجد أبى" و"قصر أمى"؟ ليس ذلك هو الهدف إطلاقاً. إن ولع سمير عبد الباقى بالشكل الروائى جعله وجعلنا لانحفل بالأسلوب الخبرى التقريرى الذى تتميز به السيرة الذاتية، ونستسلم للنص العبر نوعى الذى أنتجه الكاتب مستغلاً قدرته الفائقة على وصف المشاهد بانحياز ورؤية فنان، لا مجرد استدعاء تسجيلى للمشهد كما هو من الذاكرة. براعة الكاتب أيضاً تتجلى فى أسلوبه الشاعرى، والشاعرية تتأتى لا من لغة الشاعر، ولكن من شاعرية التناول فالمشاهد التى تجمعه بزهزهان أو نرجس ليست مجرد نقل لخبر، لكنها شهادة على براعة الكاتب فى جعلك ترى الحدث، فالحس البصرى وتكثيف اللحظة وشحنها بالدلالات تجعلنا لانرى فى نرجس مجرد شخصية قابلها ونقل لنا ما دار بينه وبينها، بل لجأ فى عدة مقاطع لاستخدام تقنية القصة القصيرة، فقصة زهزهان يمكن أن تشكل قصة قصيرة منفصلة. أما نرجس فهى شخصية قصصية من طراز فريد، فنحن نعرف مأساتها ودوافعها ومحيطها وبيئتها لا من وجهة نظر الكاتب بل من وجهة نظرها هى، ويمكن أن تكون قصتها هى الأخرى منفصلة. نفس الأمر يتكرر مع قصة حبه الطفولية التى تنتهى بموت الفتاة، وقصة موت الأخ ورحلة العودة الفاجعة.

فى "موال الصبا فى المشيب" يمارس سمير عبد الباقى لعبة الحكى ويجعلنا شركاء فيها طوال الوقت؛ لعبة كيف تكتب نصاً. إن اعتراف الكاتب أن الذاكرة لا تسعفه يجعله ينحى السارد السيرى ويترك الأمر هنا للفنان ،لا من أجل الكذب، ولكن لاستخدام أدواته فى اعادة استحضار اللحظة. إننا أمام أحداث فرعية تعطل عن الكتابة لحظة استدعاء لحظة قديمة، فتصبح هى نفسها لحظة آنية، ثم ترتد بحثاً عن لحظة أخرى من ماضيها البعيد.

"موال الصبا فى المشيب" ليست محاولة من سمير عبد الباقى ليشرح لأحفاده أو للقارىء لماذا صار إلى ما صار إليه، بل تتجاوز ذلك لتصبح انتقاداً لمرحلة سياسية شارك فيها مع آخرين، ونوع من الاعتراف وجلد الذات والمكاشفة بضلال جيل كامل، ورفعهم رايات الهزيمة فى منتصف الطريق. الذبابة التى تتكرر كل لحظة ليست دليلاً على قلق وجودى أو أوهام ميتافيزيقية مثل قبعة البطل "استراجون" فى مسرحية صامويل بيكيت "فى انتظار جودو" . إن الذبابة هى الواقع الكريه الذى يطل دائما برأسه ليعيده الى إنكار اللحظة، والسخرية من جدوى اجترراه لحظات الجمال أو لحظات الحس الثوري.

كذلك جاءت مختلفة فى أنها العمل الوحيد الذى قسمه لفصول، لكل فصل عنوان فرعى، وكل عنواين الفصول كما أشرنا من قبل تتكىء على تناصات من القرآن الكريم، لما فى الكلمات القرآنية من زخم دلالى، وعدم

استكمال الآيات يفتح مجالاً أكبر للتأويل، ويعنى الهروب من تبئير الدلالات، ولو خالفها فالمخالفة من الذاكرة . واستدعاء المقدس جنبا إلى جنب مع الحياتى واليومى، بل مع مايمكن وصفه تجاوزاً بلحظات الدنس، هو اعتراف بالماكبدات التى يعانيها الإنسان، وليس من قبيل المصادفه افتخاره واستحضاره فى أكثر من موضع فى الرواية تلك المسرحية التى قام فيها بدور "الأمين". إن الحكاء سمير عبد الباقى، شأنه شأن كل حكاء منذ الأزل، هو حارس لتاريخ جماعة إنسانية ولهذا يذكرنا بأمثال قد نسيناها، وحكايات شعبية لم تجمع فى كتاب، باختصار يذكرنا بجغرافيا مختلفة وبزمن آخر.

كما أن هذه الرواية مصالحة مع السلطة الأبوية والبطريركية ، ربما كان الأب فى الرواية بديلاً عن عبد الناصر. سمير عبد الباقى المتمرد ضد أبيه فى الجزء الأول والثانى، ذلك الرجل الذى لم يبذل جهدا لفك سجن ولده، رغم اعتقاده بنبل قضيته فى "ولاهم يحزنون" والذى يتهم ابنه فى " زمن الزنازين" بممارسة الفاحشة والرذيلة ممرغا سيرته فى الوحل وضارباً عرض الحائط بمصلحة الأسرة، هو ذات الأب القاسى لكن الكاتب يستطيع الآن فى "الموال" فهم مبرراته، ويجد أنها أسباب وجيهة، وكأن هذا النص ليس أبداً مصالحة مع الذات، بل تصالح مع الناصرية والله أى مع تجليات البطريركية فى مجتمعه.

لماذا لم يعد فى ذلك العمل للحديث عن السجون كما وعد فى " زمن الزنازين" لقد اختفى السجن تماماً سوى من إشارات وجيزة . نعزو السبب للفنان لا لكاتب السيرة، فهو يعرف أن موضوع السجن قد استنفد أغراضه فى العمل السابق، فلد قدم السجن كتجربة انسانية ولا يهمه أن يضيف جزءا جديدا لجغرافيا مختلفة وحراس آخرين، فتجاهل ذلك فى "موال الصبا فى المشيب." واختار العودة الى ميت سلسيل، إلى الأصول، حيث تصبح الطفوله عودة إلى دفء البيت، إلى أماكن ومراتع الهناءة الأولى، وكأنه فى هذا العمر لايريد سوى ذلك المكان المفتوح البراح. إنه يحن لا إلى خبز أمه، فحسب بل يحن إلى خبز العالم الذى عاشه فى تلك البقعة.

د. أشرف حسن عبد الرحمن

المنصورة 1-12-2013

المصادر والمراجع

المصادر: أعمال سمير عبد الباقى

ولاهم يحزنون

زمن الزنازين

موال الصبا فى المشيب

كراكيب السندرة

هكذا تكلمت الأحجار

عالم الخيال الجميل من كوكب ألفا إلى ميت سلسيل

المراجع العربية والمترجمة:

*"**جيل السبعينيات فى الرواية :إشكاليات الواقع وجماليات السرد ."يسرى عبد الله " دار"أوراق" 2013**

***أسلوبية الرواية: مدخل نظري، حميد لحمداني**، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1989.

***إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986.

***إضاءة النص: قراءات في شعر (أدونيس، محمود درويش، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، أمل دنقل، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، اعتدال عثمان)** دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1988.

***أضواء على الأدب العربي المعاصر**، أنور الجندي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1968.

***اعترافات جان جاك روسو، ترجمة: محمد بدر الدين خليل**، الشركة العربية للطباعة والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ت).1996.

***الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، د.موريس أبو ناصر، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.

***الأيام، طه حسين**، دار المعارف، ط 58، القاهرة، 1979.

***التاريخ والسير، د.حسين فوزي النجار**، المكتبة الثقافية (12)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964.

***الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدايم**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1974.

***الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كيليطو**، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

***الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د.طه عبد الفتاح مقلد**، مكتبة الشباب، دار الزيني للطباعة، المنيرة، 1975.

***الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة**، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، دار

الطليعة، ط2، بيروت، 1982.

***الرواية العربية: واقع وآفاق،** مجموعة كتاب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بغداد، 1981.

***الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي،** الموسوعة الصغيرة (167) دار الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985.

***الرواية والمكان: دراسة في فن الرواية العراقية، ياسين النصير،** الموسوعة الصغيرة (57)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

***الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (195)،** دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986.

***الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،** ط2، القاهرة، 1955.

***الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز،** المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970.

***الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: د.أسعد رزوق،** مطابع سجل العرب، القاهرة، 1972.

***الزمن والرواية. تأليف** : أ. أ **.مندلاو** .ترجمة : بكر عباس. دار صادر. بيروت. الطبعة الأولى. 1997م.

***السرد بضمير المخاطب فنيته ومعناه بريان ريتشاردسون** ترجمة: خيري دومة

***السيرة الذاتية : ماي، جورج** –تعريب: محمد القاضي–عبد الله صولة–المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة– قرطاج أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً

***السيرة الذاتية الشعرية: قراءة فن التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية،** محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999.

***السيرة: تاريخ وفن، ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية،** ط1، القاهرة، 1970.

***الشعرية، تزفيطان تودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،** سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987.

***العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فخري الجزار،** سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

***الفلسفة والأدب، أي. فيليبس كريفيثتر، ترجمة: ابتسام عباس،** دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

***الفن الروائى** ديفيد لودج ترجمة ماهر البطوطى المجلس الأعلى للثقافة ص66

***القلق وتمجيد الحياة، مجموعة مؤلفين،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.

***المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودروف، ترجمة، فخري صالح،** دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1992.

***المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم،** المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت. الدار البيضاء، 1990.

***النقد والأدب، جان ستاوبنسكي، ترجمة: د.بدر الدين قاسم،** مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

***النقد والحداثة، عبد السلام المسدي،** منشورات دار أمية، دار العهد الجديد، المطبعة العربية، ط2، تونس، 1989.

***الواقعية، ديميند كرانت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة،** موسوعة المصطلح النقدي (8) دار الحرية للطباعة، بغداد،

.1980

*إلى ولدي، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969.

*انفتاح النص الروائي (النص–السياق)، سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989.

*أوجه السيرة، أندريه موروا، ترجمة: ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

*بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، سلسلة زدني علماً (202)، منشورات عويدات، ط2، بيرو، 1982.

*بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة، 1996.

*بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د.سيزا أحمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

*بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

*بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993.

*تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1989.

*تحولات السرد: دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق، ط1، عمان، 1996.

*تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1990.

*جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1988.

*جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء، 1988.

*حياتي، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1950.

*خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.

*دراسات في كتب التراجم والسير، د.هاني العمد، ط1، عمان، 1981.

*دليل الدراسات الأسلوبية، د.جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

*دليل الناقد الأدبى "ميجان الرويلى وسعد البازعى "المركز الثقافى العربى ص 170 0

*رؤيـــــة في التنظير النقدي (النهج و التأصيل) محمود الزيات سلسلة "كلمات" الهيئة العامة لقصور الثقافة 2013

*زهرة العمر، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، مطبعة المتوكل، القاهرة، 1943.

*سيرة الغائب. سيرة الآتي: السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

***سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات) خليل شكري هياس** دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2001

***صور ودراسات في أدب القصة، حسين نصار**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1977.

***عالم الرواية، رولان بوزونوف ريال أوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي**، ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1991.

***فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزام**، دار الحوار للنشر والتوزيع، مطبعة اليمامة، ط1، حمص، 1996.

***فن السيرة الأدبية، ليون ايدل، ترجمة: صدقي خطاب، مؤسسة الحلبي**، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة. نيويورك، 1973.

***فن السيرة، د.إحسان عباس**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط5، عمان، 1988.

***في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض**، سلسلة عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

***قال الراوي: البنيات الحكائية في السير الشعبية، سعيد يقطين**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1997.

***قضايا الرواية الحديثة، جان ريكادرو، ترجمة: صباح الجهيم**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

***قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار**، منشورات دار الكتاب اللبناني، المكتبة الجامعية، مكتبة المدرسة، ط1، بيروت، 1985.

***قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون:**

***قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون**، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

***لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، (د.ت).

***مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون** الثقافية العامة، بغداد، 1986.

***مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1419هـ=1999.

***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتقديم وترجمة، د.سعيد علوش**، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1405هـ=1985م.

***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس**، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.

***نظرية الأدب، رينيه ويلك واوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب**، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعي، مطبعة خالد الطرابيشي، 1392هـ=1972م.

***نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل**، دار الشؤون الثقافية العامة. ط3، بغداد،' 1987.

***نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى**، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، الدار البيضاء، 1989.

*نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، المؤسسة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982.

*وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب، 1989.

*منطق اللامعقول في الرواية العربية الحديثة..رواية الدارويش نموذجا عبد الدائم السلامي ص 38.

البحوث والمقالات

*هكذا تكلمت أحجار سمير عبد الباقي" د.محمد حسن عبد الله فى "سمير عبد الباقى طفل السبعين فى عيون الآخرين" الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009

*"الحداثة، السلطة، النص"، كمال أبو ديب مجلة فصول/ المجلد 16 - ع2 - خريف 1997.

*"حول رواية هكذا تكلمت الأحجار: قضية السجن بين التناول الواقعى والمعالجة الأسطورية" د. صبرى حافظ، فى "سمير عبد الباقى طفل السبعين فى عيون الآخرين" الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009.

*"هكذا تكلمت الأحجار محاولة نقدية" محمد هويدى فى "سمير عبد الباقى طفل السبعين فى عيون الآخرين" الهيئة العامة لقصور الثقافة 2009.

* التماس الفني بين السيرة والرواية، سلطان القحطاني ، بحث منشور بالمجلة الثقافية الأثنين 7 ،جمادى الاولى 1429 العدد: 247

*اختلاف المكان واحتمالات السرد، د.مهند يونس، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 5–6 لسنة 1993.

*أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات، فيليب لوجون، ترجمة: ضحى شبيحة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 4 لسنة 1984.

*البئر الأولى: فصول من سيرة ذاتية، أبو المعاطي أبو النجا، مجلة العربي، الكويت، العدد 352 لسنة 1988.

*التحليل الأنثروبولوجي ومعالجة السيرة لواندرياس سالومي، ميشيل مارتاراسو، ترجمة: عمر مكاوي، مجلة ديوجين، باريس، العدد 83، لسنة 1989.

*التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية "قصة عن الحب والظلام "العاموس عوز نموذجاً د .إبراهيم نصر الدين عبد الجواد دبيكي مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان – ع ٢٦) يوليو

*الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 10 لسنة 1987.

*الذات الممحوة بالكتابة: حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية: رحلة جبلية – رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد2، العدد1 لسنة 1993.

*الذات ممحوة بالكتابة: عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 12، لسنة 1991.

الذات والوعي الاجتماعي السيرة الذاتية لمحمد شكري أنموذجا نجاة تميم الحوار المتمدن–العدد: 4251 – 2013 / 10 / 20 – 00:17

*السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينا، يمنى العيد، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 15، العدد 4 لسنة 1997.

*السيرة الذاتية الفلسفية: سانت اوغسطين، جون ستورت مل، مارتن وريز، ضمن كتاب (الفلسفة والأدب)، أي. فيليبس كريفيثر، ترجمة: ابتسام عباس، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،

1989.

***السيرة الذاتية في الأدب العربي: حدود الجنس وإشكالاته، محمد الباردي**، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 16، العدد 3، لسنة 1997.

***السيرة الذاتية في محاولة لِسَبْرِ ما لايُسْبَر** منشور بجريدة الأخبار العراقية الخميس 05 سبتمبر / أيلول 2013 – 0:57أ. د. عبد الإله الصائغ

***السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم**، مجلة نزوى، عمان، العدد 14 لسنة 1998.

***السيرة شيء والسيرة الذاتية شيء، د.علي جواد الطاهر**، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 11 لسنة 1993.

***السيميوطيقا والعنونة، د.جميل حمداوي**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3 لسنة 1997.

***المكان في الرواية العربية، غالب هلسا**، مجلة الآداب، بيروت، العدد 2–3 لسنة 1980.

***المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف، ليلى درغوش**، مجلة الحياة الثقافية، دمشق، العدد 58، لسنة 1990.

***أنا والمكان، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة عمارة**، بغداد، العدد1، لسنة 1988. مجلة الجيل، بيروت، المجلد 11، العدد 11 لسنة 1990.

***أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً، حسن بحراوي**، مجلة آفاق، المغرب، العدد 3–4 لسنة 1984.

***بعض ملامح (الأنا) الرواية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: إدوار الخراط نموذجاً، محمد الخبو**، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 16، العدد 4 لسنة 1998.

***تقنيات السرد الروائي (2-1) بقلم عيسى الحلو** الرأي العام 19مايو 2010م

***جماليات المكان، اعتدال عثمان**، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 2 لسنة 1986.

***حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة: بن عيسى بوحمالة**، مجلة آفاق، المغرب، العدد 8–9– لسنة 1988.

***ديوان العرب التاريخ والرواية: رواية «جيرترود» وتاريخ الأدب** الأربعاء١٣ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠١١بقلم علي القاسمي

***رؤى العالم في المجتمع المصري: النظر إلى الزمان، علا مصطفى**، المجلة الاجتماعية القومية، القاهرة، المجلد 29، العدد 1 لسنة 1992.

***سيرة جبرا إبراهيم جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية**، خليل محمد الشيخ، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد –الأردن، المجلد 7، العدد1 لسنة 1989.

***شارع الأميرات أو جبرا والسنة العجائبية**، باهرة محمد، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 1–3، لسنة 1995.

***شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، د.محمد الهادي المطوي**، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 28، العدد 1 لسنة 1999.

***طبيعة السيرة الذاتية وعلاقتها بالرواية: السيرة الروائية المغربية كنموذج، حميد لحمداني**، مجلة آفاق، المغرب، العدد 3–4 لسنة 1984.

***فن الذات: كتابة السيرة الذاتية في عصر النرجسية، وليم جاس، ترجمة: ياسر شعبان**، مجلة البحرين الثقافية، البحرين، العدد 19 لسنة 1999.

***في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي**، المجلة العربية للثقافة، تونس، العدد 32 لسنة 1997.

***كتابة المكان بعيداً عنه، خليل النعيمي**، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 2 لسنة 1998.

***مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي**، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 5–6 لسنة 1997.

***مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة وتقديم: سيزا قاسم**، مجلة ألف، القاهرة، العدد 6 لسنة 1986.

***مفهوم الرواية السيرية، د.عمر محمد الطالب**، مجلة صوت، نينوى، العدد 1 لسنة 1997.

***مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودروف، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا**، مجلة آفاق، المغرب، العدد 8–9 لسنة 1988.

***نظرية السيرة الذاتية في الفكر الأدبي الحديث، الصادق العماري**، مجلة المشكاة، الدار البيضاء، العدد 11 لسنة 1989.

***نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: منجي الشملي، وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية،**

تونس، العدد 27 لسنة 1988.

المراجع الأجنبية

1. Clauwe (Jean-Michel), «Les genres littéraires», In Introduction aux études littéraires: méthodes du texte, sous la direction de Maurice Delacroix et Fernand Hallyn.
2. Elisabeth w. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", Poétique N° 1974.
3. Francis vanoys . le Récit filmique . ED . Seuil .
4. G. Genette .Figures 3 . ED du Seuil, 1972.
5. Gaston Bachelard : "L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière", José corti.
6. Jean François Halté, et André petijean . "Pratique du Récit C.E.D.C. texte et non texte ..
7. Jetendra kumar sharma, Time and T.S Eliot his poetrys plags .and Philosophy (new york): apt bouks.inc.1985.
8. Lejeune (Philippe), "Le pacte autobiographique", coll. Poétique, Ed. Seuil, Paris, 1975.
9. Lejeune (Philippe), "Moi aussi", Ed. Seuil, Paris, 1986.
10. M.Butor. "Le Roman comme Recherche", Munuit, Paris, 1960.
11. Oswald Ducrot, et T.Todorov. Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langages, ED , du Seuil 1972 .
12. P.commelin, "Mythologie greque et romaine". ED, illustrée de nombreuse (7) Reproduction.ED,garnier, Paris.
13. Paul tillich ."The Shaking of the foundations" (new york charles scibners (son (2)1966.
14. Roland barthes . "Introduction à l'analyse structurale des Récits .L'analyse structurale du Récits." Communication (8) ED . du Seuil . 1981
15. Roland barthes . "Le degré zéro de l'écriture" . ED . des Seuil . 1953 et 1972 .
16. Roland barthes . Poétique du Récit .ED du Seuil . 1977 .
17. Roland Bourneuf, et Real quellet, "L'univers du Roman", Presses universitaires de France, 1985.
18. Somville (L), "Intertextualité, in Introduction aux études littéraires : méthodes du texte", sous la direction de Maurice Delacroix et Fernand Hallyn, éd., Duculot, Paris, Gembloux, 1987.

19. T. Todorov . "Que est ce que le structuralisme" ED . Seuil . 1968 .
20. T. Todorov, "Les catégories du Récit littéraire", communication (8) ED du Seuil.

سيرة ذاتية

الاسم: أشرف حسن عبد الرحمن الشربينى

قاص وناقد ومترجم

عضو اتحاد الكتاب المصريين

المؤهلات:

دكتوراه فى الأدب الفرنسى 2010 مع مرتبة الشرف الأولى

الأعمال المنشورة:

أحيانا لا أكون ميتا (مجموعة قصصية) سلسلة اشراقات الهيئة العامة لقصور الثقافة1998

يوم مناسب للقتل(مجموعة قصصية) مكتبة الأسرة2002

رائحة البيوت (رواية) أدب الجماهير2005

دراسات:

نجيب سرور سيرة التمرد والقهر (دراسة) الهيئة العامة لقصور الثقافة **2013**

كتب أطفال:

قطار الأحلام (مجموعة قصصية للأطفال) كتاب الهلال للأولاد والبنات 2013

الحصان وشجرة الأمنيات (مجموعة قصصية للأطفال) سلسلة قطر الندى **2014**

ترجمات عن الفرنسية :

تيستو الولد ذو الاصبع الأخضر لموريس دريون سلسلة "كنوز الترجمة" اقليم شرق الدلتا

حكايات القط الجاثم لمارسيل إيميه نشرت مسلسلة بمجلة "أوراق ثقافية"

الجميلة والوحش لمدام لوبرنس دى بومون كتاب الهلال للأولاد والبنات 2013

الجوائز:

جائزة الطيب صالح العالمية للابداع الكتابى الدورة الرابعة المركز الأول فى مجال القصة القصيرة عن مجموعة " الوفاة السعيدة لعبده الحلاق"